Traducere şi postfaţă de ELEONORA COSTESCU

Prefaţă de ION PASCADI

Heinrich Wölfflin:
KUNSTGESCHICHTLICHE GRUNDBEGRIFFE

HEINRICH WÖLFFLIN

PRINCIPII FUNDAMENTALE ALE ISTORIEI ARTEI

PROBLEMA EVOLUȚIEI STILULUI ÎN ARTA MODERNĂ

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1968

Coperta de ION PETRESCU

S u r s a   f o t o g r a f i i l o r :

Vittorio Alinari, Edizioni d'Arte, Firenze: nr. 10, 26, 27, 29, 31, 57, 59, 67, 91, 104, 105

Kupferstichkabinett der Oeffentlichen Kunstsammlung, Basel: nr. 14

Bildarchiv Foto Marburg: nr. 23, 102, 106

Kunstverlag Wolfrum, Wien: nr. 25

Celelalte fotografii provin din fototeca editurii *Schwabe* & *Co*, Basel

PREFAȚA EDIȚIEI ROMÂNEȘTI

Heinrich Wölfflin (1864—1945) este unul dintre acei cercetători la care preocuparea consecventă pentru o anumită perioadă din istoria artei se unește cu încercarea de a formula — nu aprioric, ci pe această bază — principiile și categoriile generale ale unei teorii a artei.

Elev al lui Jakob Burckhardt (1818—1897) pe care-l urmează la catedra Universității din Basel (1893), Wölfflin va ocupa pe rînd catedrele de istoria artei de la Berlin (1901), München (1912), Zürich (1924), publicînd în decursul vieții sale un număr însemnat de lucrări, reeditate de multe ori și unele traduse în aproape toate limbile de circulație internațională, ca: Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, *1886 (Prolegomene la o psihologie a arhitecturii);* Renaissance und Barock, *1888; (Renașterea și barocul);* Die klassische Kunst, *1899 (Arta clasică):* Die Kunst Albrecht Dürers, *1905 (Arta lui Albrecht Dürer);* Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, *1915 (Principii fundamentale ale istoriei artei);* Italien und das deutsche Formgefühl, *1931 (Italia și simțul german al formei);* Gedanken zur Kunstgeschichte, *1940 (Reflexii în legătură cu istoria artei) etc.*

Asupra formației lui Wölfflin au acționat pe de o parte studiile burckhardtiene de istorie a culturii, pe de alta noile teorii ale lui Konrad Fiedler (1841—1895) despre „vizualitatea pură", ca și considerațiile istorice și critice ale lui Adolf von Hildebrand (1874—1921) asupra evoluției sculpturii. Pe aceste baze Wölfflin a ajuns la formularea unui sistem critic propriu, a cărui expunere sistematică poate fi întîlnită îndeosebi în Principii fundamentale ale istoriei artei.

Lucrarea de față este considerată pe bună dreptate ca fiind cea mai reprezentativă pentru gîndirea lui Wölfflin, întrucît pe baza unei cercetări minuțioase a fenomenului artistic (desen, pictură, sculptură, arhitectură) — îndeosebi în perioada secolelor XVI și XVII — sînt formulate o serie de principii generale referitoare la relația dintre opera de artă și epocă, la legitățile interne de dezvoltare a fenomenului artistic, la constituirea și evoluția valorilor, principii al căror interes este incontestabil. Din acest punct de vedere

sensurile și implicațiile acestei opere depășesc cu mult scopul pe care și-l propusese Wölfflin în prefața la ediția a VI-a a lucrării: «Principiile fundamentale, *afirmă el, au pornit din nevoia de a se da o bază mai solidă definirii trăsăturilor caracteristice ale istoriei artei; nu unor judecăți de valoare — de așa ceva nu e vorba aici — ci caracteristicilor stilistice.*»

Trebuie remarcat faptul că, alături de caracterizările vizînd îndeosebi clasicul și barocul, întîlnim numeroase principii și categorii care — cu unele corective menite să înlăture o viziune schematică — sînt valabile în diverse domenii ale istoriei artei. Prin aceasta, lucrarea reușește să depășească empirismul caracteristic majorității unor asemenea studii, aruncînd fertile lumini teoretice asupra unor fenomene artistice concrete și permițînd astfel conturarea unei concepții de ansamblu asupra unor epoci de mare însemnătate în istoria artei. Desigur, uneori, generalizările — întemeiate pe date referitoare la pictură, sculptură și arhitectură — nu pot îmbrățișa bogăția umană a fenomenului artistic concret, aceasta neîngăduind aplicarea «ca atare» a tuturor principiilor expuse. Avem în față o încercare de evitare a speculației sterile în afara solului fertil al analizei operelor, în care — după cum arată Tudor Vianu — Wölfflin «nu neagă legitimitatea problemei cauzal genetice, ba uneori o și ia în considerare, dar n-o are în special în vedere» [1] *ceea ce va face loc influenței metodologiei pozitiviste. Am adăuga de asemenea faptul că viziunea istorică asupra tipurilor stilistice naționale este limitată la conceperea lor ca momente în evoluția «formelor reprezentării», pentru a caracteriza astfel optica și obiectivul esențial al lucrării.*

Versiunea de față (tradusă după ediția a 13-a a originalului, apărută în 1963) cuprinde — alături de textul primei ediții — și articolul Principii fundamentale ale istoriei artei. O revizuire, *publicat în 1933 în revista Logos, ca un fel de explicitare a intențiilor teoretice urmărite de autor. Cu acest prilej el reexaminează propriile sale concluzii anterioare, cerînd ca principiile sale să fie aplicate cu suplețe și în mod elastic, pentru a evita schematismul.*

Structura lucrării — care uneori nu este ferită de o oarecare artificialitate datorită judecării operelor de artă printr-o prismă preponderent formală — este semnificativă pentru caracterizarea naturii sale voit categoriale. Capitolele cărții sînt intitulate Linear și pictural, Reprezentare plană și reprezentare în profunzime, Forma închisă și forma deschisă, Multiplicitate și unitate, Claritate și neclaritate *conform celor 5 perechi de categorii cu ajutorul cărora autorul consideră a putea marca diferența între arta* Renașterii *și cea a barocului.*

Trebuie spus că în genere Wölfflin a dat acestor categorii doar o utilizare metodologică, precizînd că ele sînt departe de a fi exhaustive și arătînd că ele nu trebuie investite cu atribute de valoare. În același sens este de reținut afirmația după care diferitele forme vizuale presupuse de aceste categorii nu pot fi derivate dintr-un principiu unic, ci ele trebuie privite în evoluția lor. «Nu știu dacă oamenii — așa cum s-a pretins — au „văzut“ întotdeauna în același fel; socotesc mai degrabă acest lucru ca improbabil. Este

---

[1]) Tudor Vianu: Dualismul artei, București, 1925, p. 110—111.

însă neîndoios că în artă se poate observa o succesiune în modurile de reprezentare, și pentru a ilustra aceasta nu e nevoie să ne referim numai la artele figurative, ci și la cele tectonice» (pag. 207).

După cum reiese din întreaga analiză, perechile categoriale marchează de fapt direcții de evoluție a artei, încadrate în ansambluri relativ unitare și corespunzînd — desigur cu aproximația pe care o presupune orice schemă — stilului clasic (adică al Renașterii*), și respectiv celui baroc.*

Evident, realitatea fenomenului artistic concret este mai complexă și mai bogată în determinări decît reiese din aceste categorii generale, dar nu este mai puțin adevărat că ele pot servi drept puncte de reper prețioase.

O prefață nu se va putea desigur opri în amănunt asupra numeroaselor observații judicioase — obținute prin investigarea unui material faptic imens — ci trebuie să se limiteze la sublinierea unor idei esențiale, cu rezonanțe contemporane.

Pe primul plan credem că merită a fi relevată legătura pe care o face Wölfflin între opera de artă și ansamblul epocii, chiar dacă determinările sociale de ultimă instanță îi scapă. Intuirea unei rădăcini comune a diferitelor manifestări spirituale nu lipsește, dar, din păcate, natura acesteia nu este cercetată ci doar constatată: «Dacă dezvoltarea artei coincide cu istoria generală a spiritului, aceasta nu e rezultatul unui raport de la cauză la efect; aici nu poate fi vorba decît, cel mult, de un raport parțial, deoarece elementul esențial îl constituie o anumită evoluție specifică, pornind de la niște rădăcini comune» (pag. 207). O asemenea înțelegere este însă străină de paralelism, Wölfflin subliniind că ar fi absurd să se creadă că fiecărei etape din această evoluție artistică ar trebui să-i corespundă o anumită nuanță din psihologia omului epocii respective. De aici ar fi greșit să se înțeleagă că opera de artă nu exprimă personalitatea creatorului, sau că marea evoluție a formelor și modurilor de reprezentare nu este o consecință a unor mișcări spirituale — cu multiple rădăcini — ce constituie, în totalitatea lor, concepția despre univers și despre viață a epocii respective. Numai că o angajare exclusivă pe acest drum duce — după opinia autorului — la riscul de a neglija specificitatea artei, propriile ei legități de existență, pierzîndu-se din vedere că raportul epocă-operă nu poate fi conceput mecanic, ca o determinare automată.

În acest spirit Wölfflin va atrage atenția pe bună dreptate: «Atunci cînd arta e comparată cu o oglindă care ar reflecta imaginea schimbătoare a „lumii“, se comite o dublă eroare; în primul rînd pentru că este incompatibil de a se compara activitatea creatoare a artei cu o simplă reflectare, și în al doilea rînd, chiar dacă am reține termenul ca valabil, ar trebui să fim conștienți că e vorba de o oglindă ce posedă de fiecare dată o altă structură» (p. 205). Această înțelegere nuanțată a naturii artei face ca principiile în lumina cărora se face analiza să fie înțelese într-un sens extrem de larg, cu grija ca ele să nu fie considerate drept canoane atunci cînd e vorba de opera unui artist sau altul. Privite însă în raport cu fizionomia generală a unei epoci, asemenea principii se dovedesc într-o strînsă legătură cu tot ce constituie domeniul istoriei generale a spiritului și, ca atare, ele sînt simptomatice și revelatoare prin expresivitatea lor.

Cercetarea stilurilor întreprinsă de Wölfflin va evidenția la rîndul ei faptul că individualitatea creatoare, națiunea, epoca, se exprimă în însăși substanța operelor, așa cum istoricește determinate trebuie înțelese și idealurile estetice. Precizînd în mod justificat că «orice epocă privește lucrurile cu ochii ei proprii» *(p. 73) și că «nu toate viziunile sînt posibile în toate timpurile» (p. 75) istoricul de artă nu va reuși însă să ducă mai departe explicația genezei sociale a stilurilor, deși ea este sugerată în mod implicit. Mai mult chiar, vorbind despre diferitele moduri de reprezentare, el va insista asupra faptului că artistul nu se găsește în fața materiei lipsit de premise — adică de un anumit ideal preluat sau dobîndit în decursul evoluției sale — iar acestea vor juca un rol hotărîtor, mult mai important decît tot ce a luat el din observarea directă. Este evidențiată astfel continuitatea formelor de reprezentare, care este privită nu ca o pură declanșare a unui mecanism interior al spiritului, ci în strînsă legătură cu posibilitățile și cerințele epocii, raportate la cîștigurile anterioare. După cum sublinia el «. . .vedem numai ceea ce căutăm dar și căutăm numai ceea ce putem vedea. Fără îndoială că anumite forme vizuale sînt în mod virtual preexistente; dar dacă vor fi sau nu realizate, și în ce fel, aceasta e o problemă în funcție de o serie de circumstanțe exterioare» (p. 196). E drept, mecanismul realizării acestor virtualități nu este descifrat, dar Wölfflin va avea grijă să atragă atenția asupra faptului că principiile lui nu trebuie identificate cu aprioricele categorii ale lui Kant, întrucît ele s-au născut în decursul istoriei diferitelor forme de reprezentare.*

În baza aceleiași concepții despre legătura dintre opera de artă și epocă este considerat și rolul capodoperelor din punctul de vedere al istoricului. Pe de o parte, arată Wölfflin, prin calitatea lor, capodoperele sînt niște indicatoare revelatoare pentru direcțiile de dezvoltare a artei, întrucît concentrează în mare măsură rezultatele superioare ale experienței artistice a epocii. În același timp însă, ar fi greșit dacă modul de a vedea al unei epoci ar fi dedus pornindu-se în exclusivitate de la capodopere, făcîndu-se abstracție de coexistența diferitelor posibilități de reprezentare unele moștenite, altele prefigurîndu-le pe cele viitoare.

În lucrarea lui Wölfflin vom întîlni sublinieri de mare importanță referitoare la specificitatea operei de artă, la legitățile interne ale evoluției acesteia. «Firește că arta a prezentat în decursul timpurilor conținuturi foarte diferite, dar acest lucru nu e suficient pentru a explica variațiile ce s-au înregistrat mereu în ceea ce privește modurile de reprezentare: limba însăși a suferit transformări radicale, atît în gramatică, cît și în sintaxă. Nu ne referim numai la constatarea că limba se deosebește în funcție de locuri diferite — aceasta se admite ușor — dar ea posedă legile sale proprii de dezvoltare față de care cel mai puternic talent individual nu a putut ajunge decît la o anumită formă de expresie, ce nu întrece prea mult posibilitățile generale ale epocii» (p. 192).

Evidențierea dinamicii interne a operei este cea care va explica atît revenirile la forme vechi de reprezentare în artă, cît și modul în care numai anumite cîștiguri pe planul expresiei fac posibile altele ulterioare, oferind premisele procesului de gestație a formelor noi. Această experiență artistică nu trebuie văzută însă numai sub latura ei individuală, ci și sub aceea socială, și, în această a doua calitate, ea joacă un rol relativ coordonator

asupra creației unei epoci, impunînd anumite imperative și canoane artistice. Tocmai schimbarea acestor imperative, apariția altora noi, este cea care marchează faptul că istoria formelor nu se oprește niciodată, noile posibilități stilistice avîndu-și rădăcina în etapele premergătoare și reprezentînd premiza viitoarelor transformări.

Din acest punct de vedere, considerațiile referitoare la caracterizarea artei clasice și a celei baroce, dincolo de finețea și subtilitatea trăsăturilor relevate, sînt grăitoare pentru optica stilistică dinamică a autorului lor. Fără îndoială, viziunea lui Wölfflin asupra clasicului și a barocului nu trebuie înțeleasă absolutizant, dar, în granițele pe care și le fixează autorul, ea rămîne valabilă și surprinde elemente prețioase ale momentelor din evoluția artei care sînt cuprinse în cercetarea sa.

Arta clasică fixează astfel imaginile prin forme care se exprimă cu ajutorul unor motive lineare bine definite și delimitate și prin figuri concepute cu un scop precis, accentul căzînd pe stabilitate și reprezentarea a ceea ce există. Frumusețea ansamblului derivă în acest caz din modul în care sînt gîndite și organizate elementele, cu o simțire perfect dezvoltată pentru bidimensional, conferind o deplină precizie și o claritate egală imaginii artistice. Formele clasice sînt liniștite, avînd un caracter amplu, de dezvoltare largă, într-un timp nemăsurat și fără a cunoaște noțiunea de instantaneu, de moment culminant sau de situație acută. Stilul este bazat pe multiplicitate, punînd toate mijloacele în serviciul unei aparențe precise a formei; lumina joacă rolul unui element organizator obiectiv, frumusețea și vizualitatea absolută coincizînd în spiritul unei depline raționalități. Această artă nu cunoaște unghiuri de vedere transversale, misterioase, nici un fel de adîncimi crepusculare, nimic din scînteierea unui ornament ce nu s-ar putea recunoaște pînă în detaliu.

Barocul, considerat ca o formă de reprezentare diferită, neagă orice fel de contur, evitînd limitele precis definite; el tinde să se elibereze cît mai mult de vraja suprafeței, accentul căzînd pe aparența variabilă. Într-o asemenea artă figurile devin mai complicate, motivele se opun unele altora, ordinea diferitelor părți este mai greu sesizabilă, iar liniile se înmulțesc și se estompează, devalorizîndu-se ca limite. Frumusețea barocului aparține mișcării însuflețite, factorul ei hotărîtor fiind aparența, ceea ce duce uneori la nereușită în crearea unei imagini de ansamblu coerente. În acest stil suprafața plană este aprioric evitată și efectul este căutat în intensitatea perspectivei în adîncime, ocolindu-se aspectele precis definite, rigiditatea unei axe mediane, simetriile, echilibrul clasic. Elementele componente își pierd adesea individualitatea, contrastul dintre ele fiind mascat; accentul cade asupra unei singure laturi, ceea ce dă naștere unui «echilibru în suspensie» ca și impresiei că întinderea spațiului este nesfîrșită. În ce privește existența unor norme, desigur că acestea nu dispar, dar barocul preferă să simuleze inexistența lor frîngîndu-și cadrele și articulațiile, introducînd disonanța și provocînd impresia că elementele decorative reprezintă pure întîmplări. Frumusețea apare în acest caz ca bazîndu-se pe farmecul faptului fortuit, pe deplina libertate a părților, pe impresia de plenitudine și a nesaturării, pe accentul asupra unui singur efect principal care domină celelalte motive și pe preferința pentru aparența limitată și dinamică. Fără să urmărească imprecizia, barocul nu va lăsa

claritatea să apară decît ca un efect secundar și întîmplător, conținînd adesea pe farmecul lucrurilor ce se ascund.

Caracterizările stilului clasic și baroc expuse aici fugitiv se referă evident numai la probleme de formă și au întrucîtva un caracter absolutizant, dar în decursul lucrării autorul va atrage tot timpul atenția asupra întrepătrunderii stilurilor, ca și asupra diferențierilor necesare, impuse atît de existența diferitelor ramuri ale artei, cît și de specificul național sau particularitățile individuale ale diferitelor personalități creatoare. Suma de observații concentrate în caracterizările făcute de Wölfflin își păstrează valoarea unor lumini revelatoare asupra analizei concrete a unui fenomen artistic sau altul.

În sfîrșit, prezintă interes considerațiile lui Wölfflin asupra relației existente între stil, mijloacele de expresie sau procedeele artistice, pe de-o parte și valoarea operei rezultate, pe de altă parte. O primă remarcă demnă de reținut atrage atenția asupra faptului că prin schimbarea viziunii, chiar atunci cînd nu e vorba de conținuturi sufletești diferite, valoarea și sensul realității sînt privite în chip deosebit. Lucrul acesta nu va duce însă în mod automat la crearea unor valori artistice superioare, deoarece diferitele stiluri se încadrează în sisteme de coordonate diferite. «Cuvîntul „clasic" nu caracterizează o judecată de valoare, deoarece există și un clasicism al barocului. Barocul nu reprezintă nici un declin și nici o perfecționare a artei clasice, ci este funciarmente o artă diferită» (p. 28), va spune Wölfflin, susținînd imposibilitatea stabilirii unei ierarhii de valori legate de simpla schimbare a modurilor de reprezentare a realității. Fiind de acord cu un asemenea punct de vedere, trebuie să prevenim însă și împotriva posibilității interpretării sale absolutizante: dacă fiecare stil se încadrează într-un context unic și inimitabil, exprimînd concepții despre lume diferite, lipsa oricăror posibilități de a le compara și ierarhiza poate duce în ultimă instanță la concluzia inexistenței unui progres în artă. E drept, Wölfflin nu a tras o asemenea concluzie, dar nici n-a urmărit măsura în care — în procesul de transformare a modurilor de reprezentare — arta reușește să exprime din ce în ce mai plenar și profund esența umană, îmbogățindu-se astfel și în conținut, nu numai în mijloacele sale de expresie. Poate că, privind un segment relativ limitat al istoriei artei, surprinderea progresului realizat nici n-ar fi fost posibilă, acesta trebuie însă urmărit atunci cînd se are în vedere o perspectivă mai largă.

Problema valorii operelor de artă este văzută de Wölfflin și în legătură cu gustul epocii care sancționează apreciativ produsele creației artistice. În acest sens, un stil sau mod de reprezentare nu va exista în sine, ci numai pentru un subiect social, deși evident analiza va putea întotdeauna identifica premizele obiective care fac posibilă o apreciere sau alta. Dialectica raportului obiect-subiect în procesul de valorificare artistică este astfel surprinsă cu finețe, Wölfflin insistînd — îndeosebi în Revizuirea *publicată în 1933 — asupra dinamicii procesului.*

Încheind aceste succinte considerații de ordin general asupra uneia din operele clasice ale teoriei artei, privită ca parte integrantă a culturii unei epoci, nu putem să nu amintim cuvintele lui Wölfflin: «Așa cum întreaga istorie a vizualității (și a reprezentării) ne duce dincolo de artă, tot astfel și diferențele naționale ale viziunii sînt mai mult decît

simplă problemă de gust; ele condiționează elemente ce stau la baza imaginii pe care un popor și-o face despre lume, fiind în același timp condiționate de acestea. Din această cauză știința despre formele vizuale, departe de a fi un simplu auxiliar superfluu al celorlalte discipline istorice, este tot atît de necesară ca și însuși simțul văzului» (p. 204).
Prin bogăția informației și rigoarea argumentării, lucrarea lui Heinrich Wölfflin este o convingătoare dovadă a însemnătății teoriei artei în ansamblul științelor care au drept obiect diferite domenii ale culturii umane.

ION PASCADI

PREFAȚA LA EDIȚIA A VI-A

Această carte, care a apărut într-o primă ediție în 1915, este prezentată acum pentru a șasea oară, într-o formă neschimbată. Locul lungilor prefețe anterioare, îl vor lua aici doar cîteva fraze. Ceea ce ar trebui să însoțească vechiul text, explicîndu-l și completîndu-l, a crescut cu timpul atît de mult, încît n-ar mai putea fi cuprins decît într-un al doilea volum, de sine stătător.

Pentru orientarea generală, iată unele lămuriri: « Principiile fundamentale » au pornit din nevoia de a se da o bază mai solidă definirii trăsăturilor caracteristice ale istoriei artei; nu unor judecăți de valoare — de așa ceva nu e vorba aici — ci caracteristicilor stilistice. Este de cea mai mare importanță să se cunoască întîi modul în care este alcătuită (și forma pe care o îmbracă) reprezentarea, întîlnită de la caz la caz. (Este preferabil să se vorbească de forme *ale reprezentării*, decît de forme *vizuale*). Se înțelege de la sine, că forma reprezentării vizuale nu este ceva exterior, ci că ea deține o importanță hotărîtoare pentru însuși conținutul reprezentării; astfel, istoria concepțiilor despre vizualitate se contopește cu istoria spiritului.

Modul de a vedea sau — putem spune de asemenea — de a reprezenta vizual, nu este de la început și pretutindeni același, ci — ca tot ceea ce este viu — are o evoluție proprie. Există diferite trepte de reprezentare, de care istoricul de artă trebuie neapărat să țină seama. Există moduri de a vedea arhaice, « nemature », după cum există și perioade artistice « de apogeu » și altele « tîrzii ». Arta arhaică greacă sau stilul vechilor portaluri sculptate de la Chartres nu trebuie să fie interpretate ca niște opere create în zilele noastre. În loc de a ne întreba, în ce mod ne impresionează aceste opere de artă, pe noi — oamenii moderni — și în funcție de aceasta să le stabilim conținutul lor expresiv, istoricul trebuie să reconstituie în primul rînd care erau posibilitățile de alegere a formei, pe care epocile respective le-au avut la îndemînă. Această metodă va permite un mod de interpretare cu totul deosebit. Linia de dezvoltare a reprezentării vizuale este — pentru a între-

buința o expresie a lui Leibnitz — dată «virtual»; în realitatea istoriei trăite ea suferă însă o serie întreagă de întreruperi, întîrzieri sau transformări din cele mai diverse. Studiul de față nu urmărește să ofere un extras din istoria artei ci încearcă numai să stabilească niște unități de măsură, prin care să se poată preciza mai bine transformările istorice (și tipurile naționale) din domeniul stilurilor. Formularea principiilor propuse de noi corespunde numai evoluției petrecute în timpurile mai recente. Pentru alte epoci, formulările ar trebui din nou și continuu modificate. Totuși, această schemă s-a dovedit utilizabilă chiar și în domeniul artei japoneze cît și a celei nordice.

Obiecția că, adoptînd teoria evoluției «legice» a reprezentării, s-ar minimaliza importanța individualității artistice, ni se pare minoră. După cum corpul uman este construit după legi foarte bine stabilite, fără ca prin aceasta să i se anihileze forma individuală, tot astfel nu poate exista contradicție între legitatea structurii spirituale a omului și libertate. Se înțelege de la sine că — așa cum se spune — fiecare vede ceea ce vrea să vadă. Problema este însă, în ce măsură această «voință» a ființei umane a corespuns unei anumite necesități, întrebare ce depășește sfera artisticului îmbrățișînd întregul complex al vieții istorice, ducînd, în ultimă analiză, la metafizică.

O altă problemă, abia sugerată în această lucrare, nu însă și dezvoltată, este aceea a periodicității și a continuității. Este sigur că istoria nu se poate întoarce niciodată la același punct, dar e tot atît de sigur că în cadrul evoluției generale se pot deosebi unele cicluri evolutive închise, ale căror linii de dezvoltare prezintă, în acele perioade, un anumit paralelism. În cercetarea de față — ce analizează numai evoluția stilistică în epoca modernă — problema periodicității nu joacă nici un rol; problema este însă importantă, ea neputînd fi tratată numai din punctul de vedere al istoriei artelor.

Tot astfel și problema stabilirii în ce măsură au fost preluate, într-o nouă perioadă stilistică, rezultatele modului anterior de a vedea, sau în ce fel o evoluție continuă se împletește cu altele incidentale, nu va putea fi clarificată decît prin cercetarea fiecărui caz în parte. Pe acest drum se ajunge la stabilirea unor «unități» de tipuri foarte diferite. Astfel putem considera drept unitate arhitectura gotică, dar în același timp, unitatea poate fi reprezentată și de ansamblul evoluției stilului nordic medieval, căreia să i se cerceteze curba evolutivă, rezultatele putînd să fie tot atît de valabile într-un caz ca și în celălalt. În sfîrșit, evoluția nu este întotdeauna simultană în toate genurile artei; unele noi reprezentări primitive din pictură și sculptură, pot — de pildă — să coexiste un timp destul de îndelungat cu un stil tardiv de supraviețuire în arhitectură (să ne gîndim la Quattrocento-ul venețian), pînă ce în sfîrșit, totul să ajungă la același numitor din punct de vedere vizual.

După cum marile secțiuni transversale în timp nu sînt în măsură să ne dea o imagine unitară, deoarece chiar modul de a vedea variază la diferite popoare, tot

astfel trebuie să admitem faptul că în cadrul aceluiași popor — condiționat sau nu etnografic — există diverse tipuri de reprezentare, care conviețuiesc multă vreme. Chiar și în Italia putem întîlni această dualitate, care apare însă cu cea mai mare evidență în Germania. *Grünewald* aparține unui tip de reprezentare cu totul diferit ca *Dürer*, deși ambii sînt contemporani. Aceasta nu înseamnă însă că putem ignora importanța evoluției (în timp): privite de la o distanță mai mare, cele două tipuri se contopesc într-un singur stil, ceea ce înseamnă că recunoaștem implicit ceea ce îi leagă ca reprezentanți ai aceleiași generații. Scopul pe care și l-a propus studiul de față, este tocmai de a arăta în ce mod pot exista trăsături comune în cuprinsul unor individualități dintre cele mai diferite.

Chiar și talentul cel mai original nu poate depăși anumite limite impuse de vremea apariției sale. Nu orice e posibil în toate timpurile, și anumite idei pot fi concepute abia pe anumite trepte evolutive.

München, toamna anului 1922 — *HEINRICH WÖLFFLIN*

OBSERVAȚII PRELIMINARE LA EDIȚIA A VIII-A

Ceea ce s-a adăugat în această ediție, față de textul cel vechi, este doar postfața, ce constituie de fapt un fel de *Revizuire*. Ea a fost scrisă în 1933 și a apărut pentru prima dată în revista «Logos». Dar adevăratul ei loc este chiar în cuprinsul cărții, pentru a o face mai acceptabilă și mai accesibilă în unele puncte esențiale. Dacă autorul ei a socotit și mai înainte că un al doilea volum ar fi util pentru completarea celui dintîi, această dorință continuă să persiste cu atît mai mult acum. Firește, o scurtă postfață nu e în măsură să înlocuiască tot ceea ce îi mai lipsește cărții. Din păcate, tema unei istorii generale a vizualității și reprezentării (o istorie din punctul de vedere al figurării), ramificîndu-se mereu, stabilirea unei formulări definitive nu e încă posibilă.

O problemă parțială, aceea a diversității naționale în domeniul simțului formei, am tratat-o în lucrarea mea *Italien und das deutsche Formgefühl* («Italia și simțul german al formei») din 1931. Ultimele clarificări de principiu, privind evoluția formelor, se pot găsi în studiul meu *Gedanken zur Kunstgeschichte* («Reflecții în legătură cu istoria artei»), din 1940.

Zürich, ianuarie 1943 — *H. W.*

PREFAȚĂ LA EDIȚIA A XIII-A

Ediția a 13-a a cărții de față apare sub o înfățișare reînnoită, cu cîteva luni înaintea aniversării a o sută de ani de la nașterea lui Heinrich Wölfflin (21 iunie 1964), și cu exact doi ani înaintea datei la care această operă împlinește 50 de ani. Să ne fie permis a arunca o scurtă privire retrospectivă asupra nașterii și a istoricului ei.

Momentul în care au apărut *Principiile fundamentale*, în octombrie 1915, în toiul primului război mondial, a constituit pentru autor încheierea provizorie a unei perioade de mulți ani de muncă, mereu reîncepută și delimitată din nou. Ideile și considerațiile sale în legătură cu această problemă, expuse în germene cu 30 de ani în urmă, în teza de doctorat a tînărului cercetător în vîrstă de 22 de ani[1]), reluate și mai tîrziu într-o serie de lucrări concentrate în jurul unor probleme de detaliu [2]), și-au găsit întruparea, realizarea lor definitivă, abia în această operă îndelung pregătită și de o însemnătate cu adevărat clasică.

Începînd de atunci, decenii de-a rîndul, ideile lui Wölfflin au exercitat o influență uriașă atît în știință cît și în cele mai depărtate domenii ale vieții spirituale. *Principiile fundamentale* au fructificat și clarificat științele spiritului și toate preocupările înrudite cu muzele artelor, în modul cel mai substanțial. Dar cu cît ecoul suscitat de opera lui a devenit mai puternic și cu cît discuția în jurul ei a durat timp mai îndelungat, cu atît mai mult Wölfflin s-a simțit obligat să reflecteze din nou asupra edificiului pe care-l ridicase la zenitul creației sale. Lucrările și articolele apărute în urma *Principiilor fundamentale* stau în lumina acestei reexaminări, ale cărei urme au devenit curînd vizibile în prefețele noilor ediții.

Încă din 1922, în prefața la ediția a 6-a, Wölfflin scria următoarele: «Ceea ce ar trebui să însoțească vechiul text, explicîndu-l și completîndu-l, a crescut cu timpul atît de mult, încît n-ar mai putea fi cuprins decît într-un al doilea volum, de sine stătător.» Începînd din anul 1924, în însemnările din jurnalul lui Wölfflin se înmulțesc pasagiile referitoare la acest al doilea volum proiectat. Unele din aceste reflexii apar în noile sale scrieri, dintre care studiul *Italien und das deutsche Formgefühl* [3]). (1931) reprezintă o dezvoltare a ideilor sale inițiale. Doi ani mai tîrziu, Wölfflin era în măsură să prezinte sensul cel mai adînc al acestei lărgiri, într-un

---

1) *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolegomene la o psihologie a arhitecturii), München 1886. Retipărită în volumul: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften* (Scrieri scurte), în ediția lui Joseph Gantner, Basel 1946.

2) *Renaissance und Barock — Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (Renașterea și barocul — o cercetare a esenței și apariției stilului baroc în Italia), München 1888, Ed. IV, Basel/Stuttgart 1961. — *Die klassische Kunst — Eine Einführung in die italienische Renaissance* (Arta clasică — O introducere în Renașterea italiană), München 1899. Ed. VIII, Basel 1948. — *Die Kunst Albrecht Dürers* (Arta lui Albrecht Dürer), München 1905, Ed. VI, revăzută de Kurt Gerstenberg, München 1943.

3) *Italien und das deutsche Formgefühl. — Die Kunst der Renaissance.* (Italia și simțul german al formei. — Arta Renașterii), München, 1931. *Gedanken zur Kunstgeschichte, Gedrucktes und Ungedrucktes* (Reflexii în legătură cu istoria artei, scrieri tipărite și netipărite), Basel, 1940, Ed. IV: Basel, 1947.

articol publicat în revista «Logos» [1]). Această «Revizuire», apărută atunci, i s-a părut autorului atît de importantă, încît a inclus-o ca postfață la ediția a 8-a, din 1943, a *Principiilor fundamentale*. De atunci, ca și în ediția de față, textul din «Logos» alcătuiește sfîrșitul operei respective.

Toate planurile, reflexiile și presupunerile ce se pot urmări pe o perioadă de 30 de ani în lucrările și notițele lui Wölfflin n-au fost în stare să prejudicieze valabilitatea vechiului text al *Principiilor fundamentale*, apărut în 1915. În forma sa lapidară, el rămîne aproape neschimbat. Din această cauză, ediția a 8-a din 1943, împreună cu anexa amintită *(Revizuire)*, poate fi considerată drept o ediție definitivă, după care trebuie să se orienteze toate edițiile următoare.



La 19 iulie 1945, la începutul celui de al 82-lea an al vieții sale, Heinrich Wölfflin a încetat din viață la Zürich. Din acel moment, îngrijirea lucrărilor sale a preluat-o fratele lui, cu opt ani mai tînăr, Ernst Wölfflin (1873—1960), profesor de oftalmologie la Universitatea din Basel. Pentru început, editura F. Bruckmann A.G. din München a scos în 1948 o retipărire a ediției a 8-a, drept ediție a 9-a. Mai tîrziu, la dorința lui Ernst Wölfflin, această sarcină a fost preluată de editura Benno Schwabe & Co din Basel, căreia însuși Heinrich Wölfflin îi încredințase, încă din 1940, tipărirea lucrării *Gedanken zur Kunstgeschichte*. Aici apărură, într-o nouă ediție, *Renaissance und Barock*, *Die klassische Kunst* și *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Edițiile a 10-a, a 11-a și a 12-a a acestei din urmă cărți, au apărut între 1948 și 1959 în editura Schwabe, cu colaborarea plină de devotament a lui Ernst Wölfflin.

Ernst Wölfflin a încetat din viață la 14 ianuarie 1960, la Basel, ca ultimul vlăstar al familiei sale. De atunci, editarea scrierilor lui Heinrich Wölfflin este îngrijită de subsemnatul (Joseph Gantner, N. tr.).

În aceste împrejurări s-a tipărit ediția a 13-a. Ea încearcă să reconstituie, cu maximum de fidelitate și de exactitate, ultima ediție de autor, să corecteze, în folosul unității cărții, unele inexactități neesențiale care au apărut în urma împrospătării materialului ilustrativ și, cu această ocazie, să țină cont de noile atribuiri ale unor tablouri, reieșite în urma cercetărilor din ultimele decenii ale unor istorici de artă.



«Tema mea centrală se găsește în *Principii fundamentale ale istoriei artei*», nota Wölfflin la 31 martie 1942, în jurnalul său, concepînd o scrisoare de mulțumire

---

[1]) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Eine Revision.* În «Logos», Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, vol. XII, Tübingen 1933, p. 210—218.

destinată Academiei din Viena. Posteritatea i-a dat dreptate. Cu toate că și celelalte opere ale sale au fost reeditate de nenumărate ori, fiind mereu studiate și admirate, nici una dintre ele nu s-a bucurat de influența pe care au exercitat-o *Principiile fundamentale.* În ultimii ani, acest studiu, care de mult a fost tradus în limbile de mare circulație, s-a dezvăluit, în urma unor multiple traduceri, unui nou număr de țări. Am dori ca opera lui Wölfflin să-și continue drumul său victorios și în noua sa înfățișare.

Basel, iunie 1963 *JOSEPH GANTNER*

INTRODUCERE

1. Dubla origine a stilului

Ludwig Richter povestește în Memoriile sale că, în tinerețea sa, în timpul unei călătorii la Tivoli, a decis împreună cu trei colegi să picteze un fragment de peisaj, fiecare din ei fiind ferm hotărît să nu se depărteze de natură «nici cît un fir de păr». Și, deși modelul a fost același, și fiecare încercase cu întreaga sa capacitate să redea strict ceea ce vedea, au rezultat totuși patru imagini diferite, tot atît de diferite ca și personalitățile celor patru pictori. Din acest episod, povestitorul a dedus că n-ar exista o viziune obiectivă și că fiecare artist concepe forma și culoarea în funcție de propriul său temperament.

Pentru un istoric de artă această constatare nu conține nimic surprinzător. Aforismul conform căruia fiecare pictor pictează «cu sîngele său» nu e nou. Toată deosebirea între «mîna» diferiților artiști constă, în ultimă analiză, în faptul că recunoaștem în ei tipuri diferite și individuale de creare a formelor. Și chiar atunci cînd avem de a face cu pictori foarte înrudiți ca gust estetic (cele patru peisaje de la Tivoli ne-ar apare la prima vedere destul de egale, în gustul Școlii nazarenene) linia va avea totuși fie un caracter mai angular, fie unul mai rotunjit, aici mișcarea va fi mai domoală și ezitîndă, dincolo mai tumultuoasă și neliniștită. La fel cum proporțiile sînt cînd mai zvelte, cînd mai ample, tot astfel și modelarea figurilor apare unora cu mai multă plinătate și suculență, în timp ce aceleași reliefuri și adîncituri vor fi percepute de alții mai discret, cu mai multă parcimonie. Și tot astfel se întîmplă cu lumina și cu culoarea. Intenția cea mai onestă a pictorului de a-și observa modelul în modul cel mai exact, nu-l poate împiedica să perceapă uneori tonalitatea caldă, alteori cea rece, umbra să apară cînd mai moale, cînd mai dură, iar fluxul luminii fie mai furișat, fie mai însuflețit și zglobiu.

Dacă însă lăsăm la o parte constrîngerile ce decurg din supunerea față de un model comun, divergența dintre diferitele stiluri individuale apare încă mai pregnantă. Botticelli și Lorenzo di Credi aparțin aceleiași epoci și aceluiași popor: ambii sînt florentini din ultima parte a Quattrocento-

ului, dar atunci cînd Botticelli (il. 3) desenează un corp feminin, acesta prezintă note specifice care aparțin numai artistului — ca proporție și concepere a formelor — prin care tabloul se deosebește de orice nud feminin al lui Lorenzo (il. 4), tot atît de fundamental și de neconfundat, ca un stejar de un tei. În ductul linear impetuos al lui Botticelli, orice formă dobîndește o vervă și o activitate specifică, în timp ce la Lorenzo, caracterizat printr-o modelare mai calmă, atenția este solicitată — în bună parte — de crearea unei impresii de nemișcare. Nimic mai instructiv decît să comparăm brațul îndoit în mod identic la fiecare dintre acești doi artiști. Ascuțimea cotului, trasarea energică a antebrațului, modul cum se desfac degetele radiant peste piept, fiecare linie fiind încărcată cu energie: acesta e Botticelli; în comparație cu el, Credi face o impresie mai greoaie. Forma sa, deși foarte viguros modelată, adică simțită ca volum, nu posedă forța de șoc a conturului botticellian. Este o diferență de temperament care se manifestă atît în ansamblu cît și în detaliul operelor fiecărui pictor. Chiar și în desenul unei singure nări ar trebui să recunoaștem caracterul esențial al unui stil.

Pentru tabloul lui Credi a pozat o persoană anume, ceea ce nu e cazul pentru Botticelli. Totuși nu este greu să recunoaștem cum modul de a concepe forma a ambilor este legat de o anumită idee despre frumusețea trupului și a mișcării; și dacă Botticelli, în zvelta elansare a figurii, este stăpînit de idealul său asupra formei, percepem totuși și la Credi că realitatea nu l-a împiedicat ca, în mișcarea și măsura formelor, să dea expresie propriei sale naturi.

Stilizarea faldurilor furnizează, pentru această epocă, un material deosebit de bogat pentru studiul psihologiei formelor. Cu elemente relativ restrînse, s-a putut crea o imensă varietate de expresii individuale, puternic diferențiate. Sute de pictori au reprezentat chipul Mariei șezînd, învăluită într-o rochie ce-i acoperă cu falduri ample genunchii, și de fiecare dată a fost găsită o formă care exprimă o întreagă personalitate. Nu numai în liniile ample ale artei italiene din Renaștere, dar și în stilul pictural al «tablourilor de cabinet» olandeze din veacul al 17-lea, draparea joacă un rol psihologic.

Se știe că Terborch a pictat atlazul cu predilecție și deosebit de bine (il. 5 și 114). Avem impresia că nobilul material n-ar putea avea alt aspect decît cel care apare aici și totuși el exprimă, în primul rînd, noblețea specifică a pictorului, care se exprimă prin intermediul formelor sale. Chiar Metsu, de pildă, a văzut cu totul diferit aspectul acestor falduri (il. 6); el scoate în evidență ponderea țesăturii, a faldurilor ce cad greu; cutele nu mai au aceeași finețe, cîte unei curbe îi lipsește eleganța, iar în succesiunea faldurilor nu mai întîlnim acel brio și acea agreabilă nonșalanță ce constituia farmecul tabloului precedent. Recunoaștem că este vorba tot de un atlaz pictat de un maestru, dar, comparat cu Terborch, materialul lui Metsu pare aproape tern.

Ceea ce am spus despre imaginea de mai sus nu este ceva întîmplător, rodul unei proaste dispoziții momentane; putem folosi aceleași criterii, pentru a

analiza în întregime figurile și modul cum sînt ele dispuse La T e r b o r c h, de pildă, cît de fin este simțit — ca articulare și ca gest — brațul femeii care cîntă la chitară, și ce geroaie apare aceeași formă la M e t s u, nu pentru că ar fi mai puțin bine desenată, ci pentru că a fost altfel resimțită. Tot astfel, în compoziția generală, la T e r b o r c h figurile sînt grupate cu o anume ușurință, iar între ele aerul circulă liber, pe cînd M e t s u își grupează astfel figurile, încît fac impresia unei aglomerări masive. Cu greu am putea găsi la T e r b o r c h o imagine îngrămădită ca aceea reprezentată de covorul strîns pe masa pe care se află o călimară.

Și astfel putem urma același fir de idei. Dacă clișeul nostru nu sugerează îndeajuns ușurința elegantă, modul pictural prin care T e r b o r c h redă gradațiile de ton, în schimb ritmul formelor de ansamblu se exprimă atît de clar, încît nu mai e nevoie de o argumentație specială pentru a recunoaște în felul cum părțile se susțin mutual în tensiune, o artă înrudită lăuntric cu modul în care sînt desenate faldurile.

Problema rămîne identică și dacă ne referim la copacii peisagiștilor: după o creangă, sau chiar fragmentul unei crengi, am putea spune dacă este vorba de H o b b e m a sau de R u y s d a e l, nu după semnele mărunte și exterioare ale «manierei», ci pentru că tot ceea ce este esențial în perceperea formelor se exprimă și în cel mai mic fragment. Copacii lui H o b b e m a (il. 7), chiar atunci cînd sînt de aceeași esență cu cei ai lui R u y s d a e l (il. 8), vor apare totdeauna mai ușori, cu un contur mai degajat și desprinzîndu-se mai luminos în spațiu. R u y s d a e l, prin modul lui mai sever de exprimare, încarcă ductul liniei cu o forță și o greutate specifice; el preferă să înalțe și să coboare domol silueta copacilor, adunîndu-le frunzișul într-o masă compactă, și este extrem de caracteristic modul său de interpretare, neseparînd formele individuale, ci conferindu-le o întrepătrundere densă. Rareori un trunchi se profilează liber pe cer. La R u y s d a e l sînt frecvente liniile de orizont dramatice, ca și atingerile surde dintre arbori și conturul munților. H o b b e m a, din contră, preferă linia jucăușă, masa mai luminoasă, terenul divizat prin agreabile decupări libere, prin care pătrunde privirea; astfel fiecare fragment al pînzei devine el însuși un mic tablou.

Încetul cu încetul, cu tot mai multă sensibilitate vom căuta să descoperim relațiile dintre părți și ansamblu, spre a ajunge la definirea unor tipuri stilistice individuale nu numai în desen, dar și în tratarea luminii și a culorii. Se va înțelege atunci cum o anumită concepție a formelor se leagă în mod necesar de un anume colorit, iar întregul complex al semnelor distinctive ne va apare, treptat, ca o expresie a unui temperament specific. În această privință, istoria descriptivă a artei mai are în față un vast cîmp de activitate.

Desfășurarea evoluției artistice nu trebuie însă descompusă, considerîndu-se numai personalitățile izolate; indivizii se rînduiesc în grupuri mai mari. B o t t i-

celli și Lorenzo di Credi, oricît de diferiți între ei, sînt totuși asemănători ca florentini în comparație cu oricare alt venețian, iar Hobbema și Ruysdael, oricît de divergenți, își dezvăluie înrudirile de îndată ce-i comparăm cu un flamand ca Rubens. Aceasta înseamnă: alături de stilul personal trebuie să se țină seamă și de stilul școalei, al țării, al factorului etnic.

Să elucidăm acum viziunea olandeză în contrast cu cea flamandă. Peisajul plat de luncă, de lîngă Anvers, nu prezintă în sine o imagine diferită față de pășunile olandeze, cărora pictorii autohtoni le-au imprimat expresia celei mai liniștite întinderi. Cînd însă Rubens (il. 9) tratează aceste motive, subiectul pare să fie ceva complet diferit: pămîntul se ridică în valuri învîrtejite, trunchiurile copacilor șerpuiesc pasionat în sus și coroanele lor de frunziș sînt tratate atît de mult ca niște mase închise, încît, în comparație cu el, Ruysdael și Hobbema apar amîndoi ca niște extrem de fini pictori de « siluete ». Se confruntă aici subtilitatea olandeză cu masivitatea flamandă. Comparată cu energia dinamică a desenului rubensian, forma olandeză apare liniștită, impasibilă chiar, fie că este vorba de panta ascendentă a unei coline, sau de felul cum se rotunjește o petală de floare. Nici un trunchi de copac olandez nu are patosul mișcării flamande, și, în comparație cu copacii lui Rubens, pînă și stejarii măreți ai lui Ruysdael apar fin articulați. Rubens ridică foarte sus linia orizontului și, prin faptul că încarcă imaginea cu multă materie, îi dă o pondere specifică; la olandezi, raportul dintre aer și pămînt este principial deosebit: orizontul este foarte jos și se poate întîmpla ca patru cincimi din tablou să fie rezervate pentru reprezentarea cerului.

Acestea sînt observații care, firește, capătă valoare abia atunci cînd se pot generaliza. Finețea peisajelor olandeze trebuie pusă în legătură și cu alte fenomene, urmărindu-se pînă în sfera tectonică (a structurii). Astfel, stratificarea unui zid de cărămidă sau împletitura unui coș sînt simțite în Olanda în același fel specific ca și frunzișul copacilor. Este caracteristic că nu numai un pictor de lucruri mărunte ca Dou, dar și un narator ca Jan Steen, în scene de maximă exuberanță, au răgaz pentru desenul amănunțit al unei împletituri de coș. Arabescul zidăriei aparente la o construcție de cărămidă, configurația unor pietre de pavaj exact orînduite, toate aceste detalii au atras în mod deosebit atenția pictorilor de arhitecturi. În ceea ce privește arhitectura autentică din Olanda, trebuie să adăugăm că aici piatra pare să fi dobîndit o ușurință fără pereche. Într-un edificiu atît de caracteristic ca acela al Primăriei din Amsterdam, compus dintr-o mare masă de piatră, constructorul a evitat tot ceea ce ar fi putut stîrni — în imaginația flamandă — impresia de masivitate greoaie.

Pretutindeni în acest domeniu întîlnim elementele sensibilității naționale, domeniu în care gustul pentru formă este direct înrîurit de anumite coordonate morale și spirituale; și nu încape îndoială că istoria artei va mai avea probleme interesante de rezolvat, atunci cînd se va ocupa sistematic de pshihologia formelor, proprie fiecărei națiuni. Totul se află într-o strînsă interdependență. Atmosfera de

reculegere din tablourile olandeze cu figuri are aceeași obîrșie ca și creațiile din domeniul arhitecturii. Dacă însă ne referim la Rembrandt și la sensibilitatea lui deosebită pentru viața luminii care, sustrăgîndu-se oricărei forme solide, evoluează misterios în spații nelimitate, sîntem de îndată tentați să lărgim considerabil cadrul analizei, citînd arta lui în legătură cu concepția estetică a popoarelor germanice, în contrast cu cea a popoarelor romanice.

Numai că aici problema se bifurcă: e adevărat că arta olandeză din veacul al 17-lea se deosebește esențial și categoric de cea flamandă, dar nu e bine să folosim o singură perioadă pentru a trage concluzii generale asupra tipurilor naționale de artă. Epoci diferite creează o artă diferită, are loc o acțiune de întrepătrundere a caracterului epocii cu cel al diferitelor popoare. Pentru a putea vorbi de un stil național, în sensul propriu al cuvîntului, trebuie în prealabil să stabilim cît de multe trăsături generale și permanente posedă un stil. Oricît ne va apare Rubens ca dominant în cuprinsul țării sale și oricît ar fi polarizat forțele pictorilor compatrioți, totuși el n-a fost în aceeași măsură expresia unui caracter național « permanent», așa cum au fost artiștii olandezi din această epocă. În el vorbește mai puternic caracterul specific al epocii; un curent artistic particular și special, barocul roman (din Roma, N.r.r.), îi condiționează puternic stilul, și astfel el ne îngăduie să ne facem o idee mai precisă despre ceea ce trebuie să denumim stilul epocii, în mai mare măsură decît stilul « atemporal» al olandezilor.

Ne putem forma mai ușor o idee în această privință, studiind arta din Italia, deoarece dezvoltarea artei s-a săvîrșit aici independent de exterior, și permanența caracterului italian se poate ușor recunoaște, în ciuda tuturor metamorfozelor prin care a trecut. Evoluția stilului de la Renaștere la baroc este un excelent exemplu, în măsură să demonstreze felul cum un spirit al unei epoci își creează o nouă formă.

Ajungem în acest mod pe drumuri de mult umblate. Nimic nu este mai frecvent în istoria artei, decît să se releve paralelismul epocilor stilistice cu cele culturale. Coloanele și arcurile Renașterii culminante vorbesc tot atît de lămurit și de distinct despre spiritul epocii, ca și figurile lui Rafael, iar un monument de arhitectură barocă ne dă o idee la fel de limpede despre schimbarea idealurilor, ca și compararea gesturilor largi din operele lui Guido Reni, cu noblețea și măreția Madonei Sixtine.

Să ne fie permis, de această dată, să rămînem exclusiv în domeniul arhitecturii. Ideea centrală a Renașterii italiene este noțiunea proporțiilor desăvîrșite. Ca și în redarea figurii umane, această epocă a încercat și în forma arhitectonică să obțină imaginea perfecțiunii depline. Orice formă tinde să constituie o realitate închisă și liberă în articulațiile sale, în care fiecare parte respiră autonom. Fie că e vorba de coloane, de împărțirea suprafeței peretelui, de volumul fiecărui element al spațiului, ca și al întregului spațial, masele clădirii, în totalitatea

lor, sînt creații care permit omului să-și găsească înăuntrul lor sentimentul unei plenitudini totale, depășind măsura umană, dar totuși accesibilă fanteziei. Mintea percepe această artă cu senzația unei stări euforice infinite, ca pe imaginea unei existențe avîntate și libere, la care îi este îngăduit să participe.

Barocul se servește de același sistem formal; el însă nu mai reprezintă ceea ce e desăvîrșit și finit, ci mișcarea, devenirea; nu limitatul și comprehensibilul ci nelimitatul și colosalul. Idealul proporției frumoase dispare, atenția nu mai este acordată existenței pure (« das Sein») ci acțiunii (« das Geschehen»).

Masele intră în mișcare, mase grele, indistinct articulate. Arhitectura încetează — așa cum fusese în cel mai înalt grad în Renaștere — să mai fie o artă de articulație, iar structura corpului arhitectonic, care altă dată da impresia unei supreme libertăți, cedează locul unei îngrămădiri de elemente arhitectonice, fără autonomie propriu-zisă.

Această analiză desigur că nu epuizează subiectul, ea însă poate fi suficientă pentru a arăta în ce mod stilurile sînt expresia epocii. Este clar că în arta barocului italian se exprimă un nou ideal de viață, și dacă am început cu arhitectura, pentru că ea dă cea mai evidentă întruchipare acestui ideal, pictorii și sculptorii exprimă același lucru în limba lor, și cine încearcă să reducă la concepte fundamentele psihice ale acestei schimbări de stil, va afla probabil mai curînd printre aceștia elementul decisiv, decît printre arhitecți. Raportul individului cu lumea s-a schimbat, un nou imperiu al simțirii s-a deschis, sufletul tinde să se dizolve în sublimul grandiosului și al infinitului. «Afect și mișcare cu orice preț», așa definea, în forma cea mai concisă, Jakob Burckhardt, în lucrarea sa «Cicerone», caracteristica acestei arte.

Am ilustrat prin schițarea celor trei exemple: stilul individual, stilul național și stilul epocii, țelurile unei istorii a artei, care înțelege stilul, în primul rînd ca expresie; expresie a unei dispoziții de spirit în legătură cu epoca și poporul respectiv și expresie a unui temperament personal. Este evident că prin aceasta nu am atins problema calității estetice a creației: temperamentul nu creează, desigur, o operă de artă, însă el este ceea ce am putea numi, în sens mai larg, partea substanțială a stilurilor, cuprinzînd și idealul estetic respectiv — individual sau colectiv. Lucrările de istoria artei tratînd astfel de probleme sînt încă foarte departe de gradul de perfecțiune pe care l-ar putea atinge, problema este însă ispititoare și fructuoasă.

Firește că artiștii se interesează prea puțin de probleme de istorie a stilurilor. Ei obișnuiesc să considere opera exclusiv din punctul de vedere al calității: este oare ea bună; este unitară și închegată; se exprimă prin ea natura cu forță și claritate? Toate celelalte probleme le sînt mai mult sau mai puțin indiferente. Să citim ceea ce relatează Hans von Marées, în legătură cu aceasta, și anume că atunci cînd privește o operă de artă, face din ce în ce mai mult abstracție de școli și personalități, pentru a avea în vedere numai rezolvarea problemei

artistice care, în ultimă analiză, ar fi aceeaşi pentru Michelangelo, ca şi pentru Bartholomäus van der Helst. Istoricii de artă care, invers, pornesc de la diversitatea fenomenelor, au trebuit să sufere mereu ironiile artiştilor, pe motiv că făceau din secundar elementul principal; voind să înţeleagă arta numai ca expresie, se limitau tocmai la laturile neartistice din om. S-ar putea analiza temperamentul unui artist, şi prin aceasta totuşi nu s-ar putea lămuri cum se realizează o operă de artă, iar semnalarea deosebirilor dintre Rafael şi Rembrandt ar fi numai o ocolire a problemei principale, căci nu contează să se arate prin ce se deosebesc, ci modul prin care ambii, pe căi diferite, au creat acelaşi lucru, adică marea artă.

Nu este prea necesar să intervenim aici în favoarea istoricilor de artă, pentru a apăra munca lor în faţa unui public sceptic. Oricît de firesc ni se pare ca un artist să se preocupe în primul rînd de legile estetice generale, nu putem lua în nume de rău nici interesul cercetătorului istoric pentru varietatea formelor sub care apare arta, şi rămîne o problemă demnă de a fi luată în consideraţie aceea de a se arăta condiţiile (fie că le numim temperament, spirit al epocii sau caracter etnic), care provoacă cristalizarea stilului unor indivizi, al unor epoci sau popoare.

Însă analizînd numai calitatea şi expresia, nu putem considera că am epuizat problema. La ele se mai asociază un al treilea element şi prin aceasta atingem punctul crucial al studiului nostru — şi anume modul de reprezentare ca atare. Fiecare artist găseşte anumite posibilităţi « optice », de care se simte legat. Nu toate sînt posibile în toate timpurile. Vizualitatea în sine îşi are propria sa istorie şi dezvăluirea acestor « straturi optice » trebuie să fie considerată ca cea mai elementară sarcină a istoriei artei.

Să încercăm clarificarea acestor probleme cu ajutorul unor exemple. Greu s-ar putea găsi doi pictori, care, deşi contemporani, sînt mai diferiţi ca temperament ca maestrul barocului italian Bernini şi pictorul olandez Terborch. La fel de diferite ca şi personalităţile lor umane, sînt şi operele lor. În faţa figurilor tumultuoase ale lui Bernini, nimeni nu se va gîndi la micile imagini liniştite şi delicate ale lui Terborch. Şi totuşi, dacă cineva ar alătura, de pildă, desenele ambilor maeştri şi ar compara factura lor generală, ar trebui să recunoască faptul că între ele există o deplină afinitate. La amîndoi regăsim acelaşi fel de a vedea în pete în loc de linii, pe care o numim « picturală », şi care constituie semnul cel mai caracteristic de diferenţiere a veacului al 17-lea faţă de cel de-al 16-lea. Întîlnim aici, prin urmare, un fel de a vedea, la care pot participa artiştii cei mai eterogeni, prin faptul că viziunea respectivă nu-i constrînge să adopte o singură expresie. Desigur, un artist ca Bernini avea nevoie de un stil pictural pentru a spune ceea ce avea de spus, şi e absurd să ne întrebăm cum s-ar fi exprimat el în stilul linear al secolului al 16-lea. În esenţă, aici e vorba de alte noţiuni decît de a pune în contrast avîntul — redat numai prin

mase — al unui monument baroc, cu liniștea reținută a artei Renașterii. Elementele dinamice — mai mult sau mai puțin puternice — pe care le conțin diversele clădiri pot fi măsurate în funcție de o scară unitară, pe cînd noțiunile de pictural și linear constituie două limbaje deosebite, în care se poate spune tot ceea ce e posibil, fiecare avîndu-și însă forța sa specifică, provenind dintr-o orientare specială și proprie a vizualității.

Să trecem la alt exemplu. Se poate analiza linia lui Rafael din punctul de vedere al expresiei; se poate descrie ampla și nobila ei desfășurare față de mai mica anvergură a conturului quattrocentist; se poate percepe în trăsătura liniară a „Venerei" de Giorgione o înrudire cu „Madona Sixtină" și, trecînd la sculptură, se poate scoate în evidență, de exemplu, la tînărul „Bachus cu cupa ridicată" al lui Sansovino, importanța acordată liniei ample și șerpuitoare. Nimeni nu va protesta dacă în această nouă modelare a formelor vom simți suflul unei noi sensibilități, cea a secolului al 16-lea. A lega în acest mod forma și spiritul nu este de loc procedeul unui istoric de artă superficial. Dar fenomenul mai prezintă și un alt aspect. Explicînd Renașterea prin importanța acordată liniei ample, încă nu s-a explicat linia în sine. Nu e de loc de la sine înțeles ca Rafael, Giorgione și Sansovino să fi căutat tocmai în linie expresia și frumusețea formelor. Dar fenomenul e mai amplu, incluzînd relații internaționale mai vaste. Căci și pentru arta nordică această epocă este aceea a liniei, și două personalități atît de puțin înrudite între ele ca Michelangelo și Holbein cel Tînăr se apropie prin faptul că ambii reprezintă stilul desenului linear cel mai riguros. Cu alte cuvinte, în istoria stilurilor se poate dezvălui un prim strat de noțiuni, care se referă la reprezentarea propriu zisă; se poate astfel concepe o istorie a evoluției viziunii apusene, în care deosebirile dintre caracterele individuale și naționale nu mai au prea mare importanță. Scoaterea la iveală a acestei evoluții optice interne nu este, firește, de loc ușoară, pentru motivul că posibilitățile de reprezentare ale unei epoci nu se dezvăluie niciodată într-o puritate abstractă, ci sînt legate întotdeauna, în mod natural, de un anumit conținut expresiv, observatorul fiind înclinat, în cele mai multe cazuri, să caute în expresie explicația pentru întregul fenomen.

Atunci cînd Rafael reprezintă în imaginile sale construcții arhitectonice, imprimîndu-le, cu o severă legitate și într-o măsură nemaiîntîlnită pînă la el, un aer de măreție și demnitate, putem găsi imboldul pentru aceste reprezentări în preocupările sale personale îndreptate în această direcție. Și totuși, « tectonica » lui Rafael nu trebuie pusă numai pe seama unor dispoziții sufletești personale; e vorba, mai de grabă, de o formă de reprezentare a întregii sale epoci, pe care el a perfecționat-o într-un chip special, adaptînd-o țelurilor sale artistice. Ambiții similare de a se imprima imaginilor un aer de noblețe n-au lipsit nici mai tîrziu, dar prin aceasta nu s-a putut reveni la schemele sale formale. Clasicismul francez din secolul al 17-lea se întemeiază pe o altă bază « optică »

și a ajuns din această cauză, fatal, la alte rezultate, deși pornind de la intenții similare. Cine raportează totul numai la expresie, pornește de la această premisă falsă, conform căreia unei stări sufletești i-ar răspunde întotdeauna aceleași mijloace de expresie.

Cînd se vorbește despre progresele realizate în imitarea naturii, adică despre ceea ce o epocă aduce ca observații noi în vederea reproducerii fenomenelor naturii, trebuie să vedem și aici ceva esențial, legat de formele primare de reprezentare. Ceea ce oamenii veacului al 17-lea au observat în legătură cu natura, nu vine să se înscrie ca un adaos pur și simplu la țesătura artei cinquecentiste; baza însăși a reprezentării a devenit alta. Este regretabil că istoriografia de artă operează atît de nechibzuit cu acea noțiune atît de tocită a « imitării naturii», ca și cum ar putea fi vorba în aceasta de un proces omogen de desăvîrșire progresivă. Raționamentul conform căruia artiștii prezintă diferite gradații ale « devotamentului față de natură» nu reusește să ne explice modul prin care un peisaj de Ruysdael diferă de un altul de Patenier, iar « stăpînirea progresivă a realului» nu face inteligibilă deosebirea dintre un portret de Frans Hals și un altul de Albrecht Dürer. Conținutul imitativ poate fi, în sine, oricît de diferit, lucru hotărîtor rămîne faptul că la baza concepției, atît la unul, cît și la celălalt, se află o altă schemă « optică», o schemă legată de probleme mult mai adînci decît cele ale unei evoluții pe calea imitației. Ea condiționează aspectul arhitecturii tot așa de bine ca și al artei plastice, și o fațadă romană barocă are același numitor optic ca și un peisaj de Van Goyen.

2. *Formele de reprezentare cele mai generale*

Ne propunem să discutăm în lucrarea noastră formele cele mai generale de reprezentare. Nu intenționăm să analizăm frumosul în opera lui Leonardo sau în cea a lui Dürer, ci numai modul în care acesta și-a găsit forma proprie. Nu vom analiza nici reprezentarea naturii după conținutul ei imitativ, sau modul prin care realismul veacului al 17-lea se deosebește de cel al veacului precedent, ci numai felul cu totul diferit de percepere a naturii în aceste secole.

Vom încerca să scoatem în evidență aceste deosebiri fundamentale în domeniul artei epocii moderne. Se desemnează succesiunea perioadelor cu denumirile: Renaștere timpurie, Renaștere, Baroc, denumiri care spun puțin și, atunci cînd se aplică la sud sau la nord, ele trebuie în mod fatal să ducă la neînțelegeri, care cu greu se mai pot înlătura. Din nefericire, analogia metaforică: « mugurire — înflorire — ofilire » joacă și ea un rol secundar și înșelător. Dacă între secolele al 15-lea și al 16-lea există, în esență, o deosebire calitativă, în sensul că primul a trebuit să cîștige treptat și cu prețul unor eforturi mijloacele de expresie pe care cel de al doilea le-a avut la întreaga sa dispoziție, arta (clasică) a Cinquecento-ului

și cea (barocă) a Seicento-ului trebuie plasate, din punctul de vedere al valorii, pe picior de egalitate. Cuvîntul «clasic» nu caracterizează o judecată de valoare, deoarece există și un clasicism al barocului. Barocul nu reprezintă nici un declin și nici o perfecționare a artei clasice, ci este funciarmente o artă diferită. Evoluția artei occidentale în epoca modernă nu se poate explica schematic prin simpla curbă: ascendență, culme și descendență, căci ea are două puncte culminante. Putem îndrepta simpatiile noastre spre una sau spre cealaltă: în orice caz trebuie să fim conștienți că procedînd astfel, judecăm arbitrar, precum tot arbitrar este a spune că trandafirul își trăiește culmea în formația floarei și mărul în formația fructului.

În interesul simplificării să ne fie permis a vorbi de veacul al 16-lea și de cel următor ca niște unități stilistice definite, deși aceste perioade nu creează o producție omogenă — în sensul că unele din trăsăturile fizionomiei seicentiste începuseră a se forma cu mult înaintea anului 1600 — iar, pe de altă parte, această fizionomie condiționează aspectul secolului al 18-lea. Intenția noastră este de a compara un tip cu alt tip, ceva desăvîrșit cu altceva desăvîrșit. Desigur că, într-un sens strict, nu există ceva desăvîrșit «încheiat», deoarece orice fapt istoric e supus unei evoluții; dar trebuie să ne decidem a sesiza divergențele în punctul lor cel mai constant pentru ca opoziția lor să apară mai categorică, dacă nu voim ca întreaga desfășurare a artei să nu ni se scurgă printre degete. Desigur că nu trebuie să ignorăm originile Renașterii; ele înfățișează însă o artă arhaică, primitivă, pentru care nu există o formă de reprezentare precisă. Examinarea însă a drumurilor ce duc de la secolul al 16-lea la cel următor este o sarcină ce nu poate fi îndeplinită în mod satisfăcător decît atunci cînd istoricul de artă se poate folosi de noțiuni precise.

Dacă nu ne înșelăm, evoluția artei se poate reduce la următoarele cinci perechi de noțiuni, expuse într-o formulare provizorie:

1. Evoluția de la linear la pictural înseamnă, altfel spus, constituirea liniei ca principalul mijloc vizual și îndrumător al ochiului, iar apoi treptata ei devalorizare. Pentru a ne exprima mai general, într-un caz avem de a face cu perceperea corpurilor în funcție de caracterele lor tactile — conture și suprafețe — pe cînd în celălalt, de perceperea numai a aparenței vizuale, cu renunțarea la desenul «plastic». Accentul cade deci, fie pe limitele obiectelor, fie pe aparența acestora dincolo de limitele lor precise. Viziunea plastică bazîndu-se pe contur, izolează obiectele; pentru ochiul ce percepe pictural, ele se contopesc. Într-un caz, interesul se îndreaptă mai mult spre sesizarea obiectelor corporale distincte, înțelese ca valori solide, palpabile; în al doilea, vizualitatea se concepe în totalitatea ei, ca o aparență plutind în vag.

2. Evoluția de la reprezentarea plană (bidimensională) la cea în profunzime. Arta clasică dispune părțile în straturi paralele, pe cînd arta barocă accentuează mișcarea în profunzime. Suprafața e un

element al liniarului, juxtapunerea planurilor avînd drept rezultat cea mai bună vizibilitate. O dată cu devalorizarea conturului, în arta barocă, se produce și devalorizarea suprafeței, și ochiul începe să lege obiectele aflate în planuri diferite. Aceasta nu e o deosebire calitativă și ea nu are nimic de-a face cu o capacitate mai mare de-a înfățișa adîncimea spațială, ci constituie un mod fundamental nou de reprezentare, principial deosebit de stilul «plan» (bidimensional) care în înțelegerea noastră nu este stilul unei arte primitive, ci apare numai în momentul unei depline stăpîniri a racursiului și a perceperii spațiului.

3. Evoluția de la forma închisă la forma deschisă. Este evident că orice operă de artă trebuie să fie un întreg închis, și este un semn de deficiență atunci cînd ea nu e deplin închegată. Interpretarea dată acestei cerințe a fost însă atît de diferită în secolul al 16-lea față de secolul al 17-lea, încît concepția clasică, comparată cu formele deschise ale barocului, poate fi considerată prin excelență drept artă a formei închise. Relaxarea față de canoane, destinderea severității tectonice, sau oricum am numi altfel acest proces, nu înseamnă numai creșterea puterii de impresionare ci un mod nou de reprezentare executat consecvent și, din această cauză, trebuind să fie considerat printre formele fundamentale ale creației.

4. Evoluția de la multiplicitate (pluralitate) la unitate. În sistemul unei structuri clasice, fiecare parte își revendică întotdeauna un fel de independență, chiar atunci cînd se află într-o legătură solidă cu ansamblul. Nu e vorba de acea autonomie anarhică a artei primitive; aici partea este subordonată întregului, fără ca prin aceasta să fi încetat a se bucura de o existență proprie. Privitorul este obligat să urmărească articularea progresivă, de la un element la altul, spre deosebire de perceperea globală a ansamblului cerută în veacul al 17-lea. În opoziție cu epoca preclasică ce nu ajunsese încă să înțeleagă noțiunea de unitate în adevăratul ei sens, atît Renașterea, cît și barocul urmăresc realizarea acestui postulat. Dar, în timp ce, în primul caz ne referim la o unitate obținută printr-o armonizare de părți libere, în al doilea avem de-a face cu o concentrare a tuturor părților într-un motiv unic, sau cu o subordonare a tuturor elementelor unui singur element conducător.

5. Claritatea absolută sau claritatea relativă a obiectelor reprezentate. Această opoziție se leagă de contrastul dintre linear și pictural: de-o parte reprezentarea obiectelor așa cum sînt, luate individual și accesibile simțului plastic și tactil; de altă parte înfățișarea lucrurilor așa cum apar, văzute în ansamblu, și mai mult în funcție de calitățile lor neplastice. Este de remarcat faptul că epoca clasică a creat un ideal de claritate absolută, pe care secolul al 15-lea doar îl presimțise vag, dar pe care secolul al 17-lea l-a părăsit în mod deliberat. Evident, nu era vorba de o neclaritate reală, ceea ce întotdeauna produce o impresie neplăcută, însă claritatea motivului nu mai este acum un scop în sine al reprezentării. Nu mai este nevoie ca forma să se desfă-

șoare în fața ochilor noștri în totalitatea ei, ci e suficient să fie indicate numai punctele esențiale de sprijin. Compoziția, lumina și culoarea nu mai au ca sarcină primordială să scoată în evidență forma, ci își trăiesc propria lor viață. Au existat cazuri și mai înainte cînd o asemenea umbrire parțială a clarității absolute a fost folosită pentru potențarea atractivității unor opere de artă, însă ca formă majoră atotcuprinzătoare, claritatea «relativă» intervine în istoria artei abia în momentul cînd realitatea începe să fie privită sub alt aspect. Nici aici nu poate fi vorba de o deosebire de ordin calitativ, și faptul că barocul a repudiat idealurile lui Dürer și Rafael nu reprezintă altceva decît o nouă orientare față de lume.

3. *Imitație și decorație*

Formele de reprezentare pe care le-am descris pînă acum au o semnificație atît de generală, încît personalități foarte îndepărtate, cum ar fi Terborch și Bernini — spre a repeta exemplul pe care l-am mai folosit — pot fi incluse în același tip artistic. Comunitatea de stil dintre acești doi artiști depinde de un factor ce părea de la sine înțeles pentru oamenii veacului al 17-lea, și anume de anumite condiții primare care determinau sentimentul realității vii, fără ca de aici să fi rezultat un mod de reprezentare cu o valoare expresivă determinată.

Aceste condiții pot fi deci considerate forme de reprezentare ca și forme vizuale; în aceste forme este percepută natura și în ele sînt întruchipate conținuturile artei. Dar ar fi periculos să se vorbească numai despre anumite «condiții optice» capabile să determine întreaga concepție a unui artist, căci orice concepție artistică este organizată în funcție de anumite puncte de vedere ce țin de domeniul gustului. Iată pentru ce cele cinci perechi de noțiuni propuse de noi au o semnificație atît imitativă cît și decorativă. Orice imitare a naturii se efectuează în cuprinsul unei scheme decorative determinate. Atît viziunea lineară, cît și cea picturală, sînt permanent legate de o anumită idee despre frumusețe, ce le este proprie. Atunci cînd o artă evoluată dizolvă linia și în locul ei introduce mase în mișcare, aceasta se întîmplă nu numai în scopul găsirii unui nou adevăr în legătură cu natura, ci și pentru a răspunde unui sentiment nou al frumuseții. Tot astfel tipul de reprezentare bidimensională corespunde unei anumite trepte vizuale, ce conține, evident, și o latură decorativă. Schema în sine a acestui mod de reprezentare nu înseamnă desigur totul; ea oferă însă posibilitatea desfășurării unor frumuseți izvorîte din reprezentarea bidimensională, frumuseți pe care stilul reprezentărilor în adîncime nu le posedă și nici nu mai voiește să le posede. Această constatare se poate aplica și celorlalte categorii.

Aici se ridică însă o problemă. Dacă aceste categorii de bază nu se referă decît la un anumit ideal de frumusețe, nu înseamnă oare că ne întoarcem la punctul de unde am plecat, considerînd stilul ca expresia directă a unui temperament,

fie că e vorba de cel al unei epoci, al unui popor sau al unui individ? Nou ar fi atunci numai faptul că, operînd o secționare mai în adîncime, am reușit să aducem toate fenomenele la un numitor comun general.

O asemenea interpretare nesocotește faptul că seria a doua de categorii aparține prin origine unui gen diferit, în sensul că respectivele categorii își au propria lor necesitate interioară, în măsură să le determine transformarea. Ele reprezintă un proces psihologic rațional. Evoluția de la concepția tactilă și plastică la cea pur optică și picturală are o logică interioară ce nu poate fi inversată. Și tot astfel și evoluția de la tectonic la atectonic, de la legitatea severă la cea liberă, de la multiplicitate la unitate.

În legătură cu aceasta putem întrebuința o metaforă (care nu trebuie înțeleasă în mod mecanic): piatra, care se rostogolește pe coasta unui munte, poate avea în căderea ei mișcări foarte diferite, după suprafața de înclinație a muntelui, după rezistența solului etc., toate aceste posibilități depinzînd însă de una și aceeași lege a căderii corpurilor. Tot astfel există în natura psihică a individului anumite evoluții pe care trebuie să le desemnăm ca fiind tot atît de supuse legității ca și legile fiziologice de creștere. Ele sînt susceptibile de variații la infinit, pot fi stăvilite parțial sau complet, dar cînd procesul se află în desfășurare, se poate observa, în toate cazurile, o anumită legitate.

Nimeni nu ar putea susține că «ochiul» are o dezvoltare cu totul independentă. El explorează, permanent, celelalte sfere spirituale, condiționîndu-le și fiind condiționat de acestea. Evident, nu există o schemă optică, provenită numai din premise proprii, care ar putea fi impusă lumii ca un fel de șablon rigid; dar, deși lumea vede totdeauna așa cum ar vrea să vadă, totuși aceasta nu exclude posibilitatea ca în pofida tuturor transformărilor o lege să-și păstreze eficiența. Recunoașterea acestei legi ar fi o problemă capitală, problema fundamentală a oricărei istorii științifice a artei.

La sfîrșitul studiului de față vom reveni asupra acestei probleme.

I. LINEAR ȘI PICTURAL

Generalități

1. Linear (grafic, plastic) și pictural
Imaginea tactilă și imaginea vizuală

Atunci cînd voim să exprimăm în modul cel mai general deosebirea dintre arta lui Dürer și cea a lui Rembrandt, spunem că Dürer ar fi linear și Rembrandt ar fi pictural. Făcînd aceasta sîntem conștienți că, dincolo de ceea ce-i separă ca individualități distincte, am caracterizat două epoci diferite. Din lineară cum era în secolul al 16-lea, pictura apuseană a evoluat în secolul al 17-lea în sensul unei arte cu caracter pictural. Firește, nu există decît un singur Rembrandt în lume, dar pretutindeni a avut loc o decisivă transformare a «ochiului», și cine dorește să-și clarifice raporturile lui cu lumea vizibilului, va trebui să se lămurească întîi în privința acestor două viziuni, fundamental diferite. Modul pictural urmează după cel plastic, fără de care nici n-ar putea fi imaginat; aceasta însă nu-i conferă nici un fel de superioritate. Stilul linear a desfășurat unele valori, pe care stilul pictural nu le posedă, și nici nu vrea să le posede. Este vorba pur și simplu de două concepții despre lume, diferit orientate atît în ceea ce privește gustul, cît și interesul pentru realitatea înconjurătoare, fiecare din ele capabilă să redea o imagine deplină a universului vizibil.

Deși în domeniul stilului linear, linia reprezintă numai o parte a obiectului și conturul nu poate fi despărțit de corpul pe care-l cuprinde, să ne fie permis a întrebuința o definiție populară ce poate fi astfel formulată: stilul linear vede în linii, în timp ce, cel pictural, în mase. A vedea linear înseamnă deci că sensul și frumusețea lucrurilor trebuie căutate, în primul rînd, în contur — formele interioare își au și ele conturul lor — astfel încît ochiul este condus de-a lungul marginilor și îndemnat să le perceapă prin tatonări succesive. Viziunea prin mase, în schimb, are loc atunci cînd atenția se retrage de la margini, conturele devenind mai mult sau mai puțin indiferente privirii, iar obiectele apar ca niște pete care constituie elementul primar generator de impresie. Este indiferent că asemenea pete sînt constituite din culori, sau numai din lumini și umbre.

Chiar dacă atribuim luminii și umbrei un rol important, simpla lor existență nu este suficientă pentru a hotărî caracterul pictural al unei imagini. Și arta desenului are de-a face cu corpuri în spațiu și se folosește de lumini și de umbre pentru a obține impresia plasticității, lumina și umbra rămîn însă întotdeauna subordonate — sau cel puțin egale — liniei, care le îngrădește astfel precis eficiența. Leonardo este, pe drept cuvînt, considerat părintele clar-obscurului și, mai ales, în lucrarea sa „Cina", lumina și umbra au fost folosite, pentru prima dată în timpurile moderne, ca factori de seamă în compoziția generală. Dar ce-ar reprezenta aceste lumini și umbre fără acea trăsătură suveran de sigură, a liniei! Totul depinde de importanța, predominantă sau subordonată, pe care o atribuim conturului, dacă lucrarea trebuie « citită » linear sau nu. În primul caz, conturul semnifică o modalitate de a delimita formele în mod egal, ceea ce reține integral atenția privitorului; în al doilea, luminile și umbrele stăpînesc imaginea, nu complet neconturate, dar fără ca aceste contururi să fie accentuate. Numai sporadic mai apare cîte un fragment de contur perceptibil, dar el a încetat să mai joace un rol de conducere în ansamblul formelor. Din această cauză, ceea ce constituie deosebirea dintre Dürer și Rembrandt nu este atît folosirea într-o măsură mai mare sau mai mică a maselor de lumină și de umbră, ci faptul că la primul masele apar cu marginile accentuate, pe cînd la al doilea ele sînt mai puțin ferme.

De îndată ce linia și-a pierdut funcția de-a delimita formele, încep să se desfășoare și posibilitățile viziunii picturale. E ca și cum o mișcare misterioasă ar lua ființă pretutindeni, însuflețind întreaga imagine, pînă în cele mai mici colțuri. În timp ce conturele puternic trasate conferă formei un caracter imuabil, fiind latura permanentă a obiectului reprezentat, esența unei imagini picturale constă în faptul că dă impresia unei mase plutitoare: formele încep să se agite, luminile și umbrele — tratate de acum înainte ca elemente autonome — se caută și se întrepătrund, atingînd cele mai mari intensități de lumină și adîncimi de umbră; întregul capătă înfățișarea unei mișcări ce izvorăște mereu, și nu sfîrșește niciodată. Fie că e vehementă, asemenea flăcărilor, sau măruntă ca o vibrare sau o licărire, mișcarea oferă pentru privire o imagine inepuizabilă.

Se poate, prin urmare, defini mai departe deosebirea dintre stiluri, făcînd următoarea precizare: viziunea lineară face o separație hotărîtă între o formă și alta, pe cînd cea picturală țintește, dimpotrivă, să realizeze o mișcare de ansamblu în măsură să lege între ele toate formele unei imagini. În primul caz deci, linii egal de clare, a căror funcție este de a despărți; în celălalt, limite estompate ce favorizează legătura dintre elemente. Impresia de mișcare poate fi produsă prin diferite procedee; vom mai vorbi despre aceasta. Fundamentul impresiei picturale rămîne însă desfășurarea maselor de lumină și de umbră, ce par să se urmărească unele pe altele într-o libertate desăvîrșită. Ceea ce înseamnă că esențialul nu e atît sesizarea particularului, cît a compoziției, în totalitatea ei; căci numai într-o viziune de ansamblu își poate revela în mod eficient prezența acea confluență misterioasă a

formei, luminii și culorii, în așa fel încît latura imaterială a imaginii să semnifice tot atît de mult ca și cea concret materială.

Atunci cînd Dürer (il. 12) sau Cranach așază un nud luminos pe un fond întunecat, elementele componente ale imaginii rămîn absolut distincte: fondul este fond, figura este figură, și Venus sau Eva pe care o vedem în fața noastră se desprinde limpede ca o siluetă albă pe un fond negru. Dar atunci cînd Rembrandt (il. 13) pictează un nud pe un fond întunecat, lumina corpului pare să emane din obscuritatea încăperii; totul pare să fie dintr-una și aceeași materie. Pentru aceasta nu e de loc necesar ca precizia obiectului să fi suferit diminuări. Chiar și în cazul unei depline clarități a formei se poate stabili între luminile și umbrele modelatoare acea legătură deosebită care conferă o viață proprie; fără ca reprezentarea obiectivă să fi fost cîtuși de puțin neglijată, forma și spațiul, realul și irealul pot impresiona simultan spectatorul, într-o consonanță unică.

La drept vorbind — putem s-o afirmăm cu anticipație — «picturalii», au tot interesul să acorde luminilor și umbrelor o altă funcție decît aceea de a preciza numai formele. Este foarte ușor să se obțină un efect pictural atunci cînd se renunță la precizarea obiectului cu ajutorul luminii; atunci cînd umbrele nu mai aderă la formă, se naște un divorț între precizarea obiectivă și folosirea luminii ce are drept rezultat faptul că privirea e solicitată să urmărească numai jocul formelor și al tonurilor dintr-o imagine. Un ecleraj pictural — în interiorul unei biserici, de pildă — nu va fi acela care reușește să scoată în evidență cu cea mai mare precizie forma pilaștrilor și a zidurilor, ci dimpotrivă acela ce trece ușor peste forme, învăluindu-le parțial în umbre. Și tot astfel pentru siluete (dacă termenul se mai poate aplica în acest caz) se va încerca să li se estompeze liniile; o siluetă picturală nu poate coincide niciodată complet cu forma obiectivă. De îndată ce este exprimată prea limpede obiectiv, silueta se izolează devenind astfel o piedică pentru confluența maselor într-o imagine.

Cu toate acestea, încă n-am ajuns la partea esențială. Să ne întoarcem la deosebirea fundamentală dintre o reprezentare lineară și alta picturală, deosebire formulată astfel încă din antichitate; prima înfățișează lucrurile așa cum sînt, în timp ce cealaltă, așa cum apar. Această definiție sună cam simplist și ar părea aproape de nesuportat pentru urechile unui filozof. Căci nu este oare totul aparență? Și ce sens ar avea să vorbim de o reprezentare a lucrurilor așa cum sînt ele? În artă totuși aceste noțiuni își păstrează rațiunea lor de a fi. Există un stil cu o orientare vădit obiectivă, care concepe lucrurile și încearcă să le facă expresive, numai în funcție de calitățile lor materiale, tactile. Dar există și un alt stil, mai subiectiv, care pornește de la *imaginea* lucrurilor, pe care ochiul o percepe ca adevărată, chiar dacă nu are adesea decît foarte puțină asemănare cu forma reală a obiectelor.

Stilul linear este stilul preciziei, stilul unei certitudini concepute plastic. Conturarea puternică și clară a corpurilor conferă contemplatorului sentimentul unei

siguranțe depline, ca și cum ar putea să le pipăie cu degetele, în timp ce umbrele ce modelează forma aderă strîns la aceasta provocînd simțul tactil. Putem vorbi de o identificare a reprezentării cu obiectul ei. În schimb, stilul pictural a renunțat, mai mult sau mai puțin, să mai înfățișeze lucrurile așa cum sînt. Pentru acest stil nu mai există un contur neîntrerupt, iar suprafețele palpabile sînt distruse. Nu mai există decît pete, unele lîngă altele, nelegate între ele. Desenul și modeleul nu mai coincid, în sens geometric, cu suportul plastic al formelor, ci revelează numai aparența optică a obiectelor.

Acolo unde în natură există o curbă, vom găsi poate un unghi, și în locul unei uniforme descreșteri sau creșteri de lumină apar acum fulgerări de lumini și umbre, în mase, fără tranziție. Este captată numai aparența realității, ceva cu totul deosebit de ceea ce crease arta lineară, a cărei viziune e întotdeauna de natură plastică, și din această cauză, semnele pe care le folosește stilul pictural nu mai pot avea vreo legătură directă cu forma obiectivă. În timp ce una este o artă a «existentului», cealaltă este o artă a «aparenței». Imaginea obiectului rămîne ceva flotant, ce nu trebuie să se stabilizeze în linii și suprafețe, care se potrivesc cu palpabilitatea obiectelor reale.

Conturul unei figuri, tras cu o linie egal indicată păstrează încă oarecare corporalitate materială. Operația pe care o execută ochiul e similară cu cea pe care o îndeplinește mîna ce alunecă de-a lungul obiectelor, pentru a le defini conturele; chiar și modelul, care reproduce realitatea cu ajutorul gradațiilor de lumină, se adresează și el simțului tactil. În schimb, o reprezentare picturală numai prin pete exclude această analogie. Ea își are originea în ochi și se adresează numai acestuia. Așa cum copilul s-a dezobișnuit să mai pună mîna pe lucruri pentru a le «înțelege», tot astfel omenirea s-a dezvățat să mai cerceteze imaginea de artă numai prin prisma tactilității. O artă mai evoluată ne-a deprins să ne lăsăm cu totul în voia aparenței.

Prin aceasta, întreaga concepție despre opera de artă a suferit transformări capitale: transformarea imaginii tactile în imagine vizuală a fost cea mai radicală schimbare de orientare din toate pe care le-a cunoscut pînă atunci istoria artei.

Nu este absolut necesar să ne ducem îndată cu gîndul la ultimele formulări ale picturii impresioniste moderne, atunci cînd voim să ne reprezentăm transformarea stilului linear în cel pictural. Imaginea unei străzi animate, așa cum a fost pictată de Monet, în care nimic, dar absolut nimic, nu mai coincide în desen cu forma pe care credem că o cunoaștem din natură, o asemenea totală înstrăinare a imaginii de obiect, firește că nu se putea întîlni în epoca lui Rembrandt; totuși, germenii impresionismului trebuie căutați încă din acea epocă. Oricine cunoaște exemplul roții care se învîrtește; ai impresia că spițele dispar și în locul lor apar cercuri nedefinite, concentrice și chiar circonferința cercului nu-și mai păstrează forma sa geometrică pură. Atît Velázquez, cît și liniștitul Nicolaes Maes — au pictat asemenea aparențe. Numai imprecizia poate crea impresia

unei roţi în mişcare. Imaginea s-a separat complet de forma reală. Asistăm la un triumf al aparenţei asupra realităţii.

Aceasta este însă numai un caz periferic. Noul mod de reprezentare cuprinde la fel de bine obiectele nemişcate, ca şi pe cele în mişcare. Din momentul în care conturul unei sfere nemişcate nu a mai fost desenat printr-o formă rotundă, curat geometrică, ci printr-o linie frîntă, iar modelarea suprafeţei sferice, în loc să fie redată prin gradaţii imperceptibile s-a descompus în mase de lumină şi umbră, am intrat în domeniul impresionismului.

Dacă am admis că stilul pictural nu reprezintă lucrurile în sine, ci le înfăţişează aşa cum sînt văzute, adică aşa cum apar optic, prin aceasta am spus şi că diferitele părţi ale unei imagini vor fi percepute global, de la o distanţă egală. S-ar părea că acest lucru e ceva de la sine înţeles, dar nu se întîmplă deloc astfel. Distanţa pentru a vedea limpede e relativă, fiecare obiect cerînd, pentru a fi clar, o altă apropiere de ochi. Într-un singur complex de forme pot exista, deci, pentru ochi, probleme complet diferite. De pildă: putem vedea formele unui cap într-un mod absolut precis, în timp ce modelul unui guler de dantelă cere o apropiere mai mare sau, cel puţin, o adaptare specială a ochiului, pentru ca modelul să poată fi descifrat limpede. Stilul linear, ca reprezentare a existentului, a acceptat să facă fără multă şovăială, această concesie preciziei obiective. Părea firesc ca obiectele, fiecare în forma sa specifică, să fie astfel reprezentate încît să apară cu o absolută precizie. În acest caz, necesitatea absolută a unităţii plastice nu mai există ca problemă. În portretele sale, Holbein redă cu cea mai mare atenţie broderiile şi micile bijuterii, pînă în cele mai infime detalii. Frans Hals, dimpotrivă, a pictat un guler de dantelă numai ca o sclipire albă. El nu a voit să redea mai mult cît putea percepe o privire ce urmăreşte să îmbrăţişeze ansamblul. Fireşte că acest guler trebuia să fie astfel înfăţişat încît să ne convingă că, în fond, el conţine toate detaliile şi că numai distanţa provoacă în acel moment o aparentă imprecizie a acestora.

Criteriile pe baza cărora unele lucruri sau fenomene au fost percepute global, unitar, au variat foarte mult. Dacă obişnuim să numim «impresionistă» numai atitudinea extremă, trebuie totuşi să reţinem că fenomenul nu reprezintă ceva esenţial nou. Ar fi greu să se indice punctul exact unde încetează ceea ce este «numai pictural», şi unde începe impresionismul. Totul este tranziţie. Şi tot astfel nu se poate stabili prea ferm punctul de maximă înflorire a impresionismului, atunci cînd aceasta atinge o desăvîrşire, ce s-ar putea numi clasică. Mult mai clar ne apare în schimb contrariul acestui moment. Ceea ce a putut realiza Holbein este, de fapt, o întrupare inegalabilă a artei «existentului», din care au fost excluse toate elementele purei aparenţe optice. E ciudat că limba nu posedă nici un termen special pentru a desemna acest mod de reprezentare.

Aş mai adăuga o observaţie. Fireşte, viziunea unitară este în funcţie de contemplarea de la o anumită distanţă. De la distanţă însă un corp rotund, de

exemplu, devine, în aparență, din ce în ce mai plat. Acolo unde perceperile tactile se sting și unde se disting numai tonuri deschise și închise, puse unele lîngă altele, acolo este pregătit și terenul pentru o reprezentare picturală. Aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că impresia de volum și de spațiu ar fi absentă, avînd drept rezultat o diminuare a capacității de sugestie în legătură cu materialitatea obiectelor reprezentate; dimpotrivă, această sugestie poate fi intensificată, tocmai prin faptul că în imagine nu s-au introdus mai multe elemente plastice decît conține în realitate aparența ansamblului. Prin aceasta se deosebește o acvaforte de Rembrandt, de orice gravură a lui Dürer. La Dürer întîlnim în orice moment efortul de-a obține valori tactile; liniile desenului urmează, pe cît posibil, forma, pentru a modela mai stăruitor. La Rembrandt, invers, discernem tendința de a desprinde imaginea din zona tactilă și de a omite din desen tot ceea ce se raportează la experiența directă a organelor tactile, astfel încît, în anumite circumstanțe, forma convexă este desenată cu un contur absolut drept, ca o suprafață plană, fără ca, văzută în ansamblu, să pară plată.

Acest stil nu s-a constituit dintr-odată. Putem urmări cît se poate de limpede o anumită evoluție, chiar în interiorul operei lui Rembrandt. De pildă „Diana la baie", din epoca sa de tinerețe, este încă redată într-un stil — relativ — plastic, cu linii convexe modelînd forma izolată, pe cînd nudurile sale feminine de mai tîrziu, folosesc — în genere — aproape numai conture plate. În primul caz, s-ar părea că figura înaintează spre spectator, în timp ce în compozițiile mai tîrzii, ea este integrată în ansamblul tonurilor ce creează spațiul. Aceste trăsături caracteristice operei sale desenate și gravate stau și la baza tablourilor sale pictate, deși nespecialistul își dă seama cu mai multă greutate de acest lucru.

Încercînd să stabilim aceste fapte, atît de specifice artei bidimensionale, nu voim să uităm că scopul nostru este de a lămuri noțiunea de «pictural», noțiune ce depășește domeniul strîmt al picturii, avînd aceeași importanță, pentru cel al arhitecturii, ca și al «artelor imitative».

2. Caracterul pictural «obiectiv» și contrariul său

În cele discutate pînă acum, picturalul a fost astfel tratat încît să apară ca un produs esențial al concepției artistului, în sensul că n-ar depinde de obiect, ci numai de ochiul care poate concepe orice, în mod pictural sau nepictural.

Nu se poate nega însă faptul că noi aplicăm chiar în natură, pentru anumite obiecte sau situații, calificativul de «pictural». În acest caz, caracterul pictural (sau mai bine zis «pitoresc», N.r.), pare să fie inerent, independent de concepția artistului, de viziunea lui «picturală». Firește că nu există ceva pictural în sine și chiar așa zisul pictural «obiectiv» devine pictural numai pentru subiectul care-l înțelege astfel. Totuși, putem releva acele motive speciale, al căror caracter pictural se

bazează pe o situație de fapt, ce se poate demonstra în mod concret. Există motive în care forma izolată este atît de intim împletită cu tot ceea ce o înconjoară, încît ia naștere o impresie de mișcare ce se comunică întregului ansamblu. Dacă intervine și o mișcare reală, cu atît mai bine, dar ea nu e necesară. Fie că avem de-a face cu forme șerpuitoare ce produc un anume efect pictural, cu aspecte sau cu ecleraje specifice, ceea ce impresionează într-o imagine picturală este farmecul unei mișcări ce nu se mai află în obiect, în măsură să depășească simpla aparență concret materială și imobilă a formelor. Prin aceasta am spus totodată și că viziunea picturală recunoaște numai *imaginea* optică, imagine ce nu se lasă niciodată „apucată cu mîinile", nici chiar atunci cînd sîntem dispuși să înțelegem această metaforă într-un sens ideal.

Considerăm ca figură picturală pe cerșetorul în zdrențe, cu pălăria roasă și ghetele rupte, pe cînd ghetele și pălăriile abia ieșite din prăvălie sînt considerate ca nepicturale. Acestora le lipsește bogata și fermecătoarea viață a formelor, care se poate compara cu încrețirea undelor, atunci cînd adierea lunecă deasupra suprafeței apei. Și dacă găsim că această imagine nu se potrivește atît de bine cu zdrențele cerșetorului, să ne gîndim atunci la acele costume mai prețioase, ale căror falduri sînt fie răspîndite egal, asemenea valurilor, fie mișcate neregulat printr-o simplă încrețire a cutelor.

Din aceleași considerente atribuim o frumusețe picturală și ruinelor. Rigiditatea formelor tectonice este în acest caz frîntă, în timp ce zidul se fărîmă și apar tot felul de crăpături iar vegetația invadează de pretutindeni, ia naștere o viață care, ca un tremur sau ca o licărire, se răspîndește însuflețind întreaga suprafață. Și dacă punctele de sprijin încep să se clatine iar liniile și ordinele geometrice dispar, clădirea poate să se contopească cu formele în mișcare ale naturii, cu copacii și dealurile, pentru a constitui un întreg pictural, zadarnic căutat într-o arhitectură perfect conservată.

Un interior este considerat ca pictural atunci cînd în compunerea lui nu precumpănește osatura zidului și a tavanului, iar colțurile încăperii sînt învăluite într-o obscuritate din care răsar tot felul de mobile, așa încît pretutindeni, mai puternic sau mai slab se creează impresia unei mișcări ce umple întreg ansamblul. Chiar în odaia reprezentată de D ü r e r, în gravura „Sf. Ieronim" (il. 24), găsim un astfel de aspect pictural; dacă însă o comparăm cu acele cocioabe și spelunci, în care locuiesc familiile de țărani, reprezentate de v a n O s t a d e (il. 23 și 95), atunci caracterul pictural decorativ al acestora pare mult mai puternic, încît ne îndeamnă să rezervăm acest termen numai pentru ultimele cazuri.

O abundență de linii și de mase creează întotdeauna iluzia de mișcare, dar mai cu seamă bogăția grupării e cea care dă picturalitate imaginii. Din ce este constituit farmecul unui colț pictural într-un oraș vechi? În afară de dispunerea variată a axelor un rol deosebit de important îl joacă aici și motivul acoperișurilor și al incidențelor de unghiuri. Prin aceasta nu numai că se creează un mister

ce se cere rezolvat dar, din împletirea formelor, ia naştere şi o compoziţie de ansamblu, care este cu totul altceva decît simpla **sumă** a **părţilor.** Valoarea picturală a acestei noi figuri va fi cu atît mai mare, cu cît ea va conţine un element de surpriză faţă de forma obişnuită a lucrurilor. Toată lumea ştie că între aspectele posibile ale unei clădiri, cel frontal este cel mai puţin pictural, deoarece în acel caz, obiectul şi aspectul coincid perfect. De îndată însă ce intervine racursiul, aspectul se separă de obiect şi ne simţim îndreptăţiţi să vorbim atunci de un farmec pictural al mişcării. Cert e că printr-un astfel de racursiu, mişcarea în adîncime cîştigă un rol esenţial: edificiul «se depărtează». Acest fenomen optic devine atît de precumpănitor încît precizia obiectivă cedează locul unei simple aparenţe, în care conturul şi suprafeţele nu se mai află într-un raport direct cu forma pur obiectivă. Aceasta nu s-a transformat în ceva ce nu se mai poate recunoaşte, dar un dreptunghi nu mai e un dreptunghi, iar liniile care mergeau paralel şi-au pierdut paralelismul. Prin faptul că atît silueta, cît şi desenul interior suferă modificări, ia naştere un joc complet autonom al formelor, pe care-l apreciem cu atît mai mult, cu cît forma fundamentală şi originară a obiectelor va rămîne totuşi uşor perceptibilă, în ciuda schimbării ei aparente. O siluetă picturală nu va putea coincide niciodată cu forma obiectivă.

Este firesc ca formele arhitecturale dinamice să aibă un efect mai pictural decît cele liniştite. Dacă este vorba de o mişcare reală, atunci efectul va fi cu atît mai evident. Nimic mai pictural decît forfota mulţimii unui tîrg. Aceasta nu numai din cauză că mulţimea şi amestecul oamenilor şi al lucrurilor distrag atenţia de la aspectul lor izolat şi obiectiv, dar şi prin faptul că spectatorul — tocmai pentru că este vorba de ceva în mişcare — este invitat să se mulţumească cu simpla aparenţă vizuală, fără a controla plasticitatea detaliilor. Nu toţi se supun acestei invitaţii, şi cine se supune poate să o facă în grade diferite, altfel zis, frumuseţea picturală a unei scene poate fi înţeleasă în mai multe moduri. Trebuie însă să adăugăm — şi aceasta este esenţial — că şi în cea mai pură reprezentare lineară putem încă discerne un rest de efect pictural, de ordin decorativ.

În sfîrşit, în legătură cu aceasta nu trebuie să uităm nici motivul eclerajului pictural. Şi aici este vorba de fapte obiective cărora — abstracţie făcînd de modul particular al concepţiei estetice — le atribuim un caracter pictural şi decorativ. După părerea curentă, aceasta se întîmplă, în primul rînd, atunci cînd luminile şi umbrele depăşesc forma, adică atunci cînd intră în contradicţie cu forma obiectivă. Am prezentat mai înainte exemplul unui ecleraj de acest fel într-un interior de biserică: o rază incidentă de soare străbate obscuritatea şi, aparent, desenează în mod arbitrar anumite figuri pe pilaştri şi pe podea. Acesta este un spectacol la care gustul popular exclamă mulţumit: cît este de pitoresc! Există însă şi situaţii cînd furişarea şi ţeserea luminii în spaţiu este tot atît de impresionantă, fără ca opoziţia dintre formă şi ecleraj să devină prea izbitoare. Un asemenea caz îl constituie şi amurgul, bogat în calităţi «picturale». Atunci caracterul obiectiv al

imaginii este înfrînt în alt chip: formele se dizolvă în atmosfera slab luminată şi, în locul unui număr de corpuri izolate, vedem mase nedefinite — mai clare sau mai obscure — care se contopesc într-o tonalitate comună.

Pilde pentru astfel de situaţii obiectiv picturale ne sînt oferite fiecăruia din noi, în nenumărate cazuri. Să ne mulţumim numai cu cîteva exemple, luate la întîmplare. Ele nu sînt toate de aceeaşi însemnătate: farmecul pictural e mai mult sau mai puţin subtil, în măsura în care elementul obiectiv-plastic contribuie, mai mult sau mai puţin, la crearea impresiei. Toate prezintă însă următoarea particularitate: deşi se pretează uşor unei tratări picturale, ele nu depind în mod absolut de aceasta. Chiar atunci cînd le întîlnim în stilul linear, ele produc o impresie ce nu poate fi mai bine desemnată în alt mod, decît prin expresia «pictural», aşa cum se poate constata şi din gravura „Sf. Ieronim" de Albrecht Dürer (il.24).

Întrebarea cu adevărat importantă ce se ridică acum este următoarea: în ce raport s-a aflat, în decursul istoriei, stilul reprezentării picturale, faţă de pitorescul motivului?

Să ne fie clar, în primul rînd, că, în mod obişnuit, pictural se numeşte orice ansamblu de forme, care, chiar atunci cînd e constituit din elemente imobile, deşteaptă totuşi în noi o impresie de mişcare. Mai ales noţiunea de mişcare este cea care se leagă mai intim de esenţa viziunii picturale: ochiul care percepe lucrurile pictural, le reprezintă ca ceva în continuă vibrare, ce nu trebuie lăsat să se închisteze în linii şi suprafeţe definite. Aceasta constituie o trăsătură comună, de principiu. Interesant este faptul că orice incursiune în istoria artei ne poate demonstra că epocile de înflorire a reprezentărilor picturale nu au coincis niciodată cu cele de dezvoltare a motivelor considerate în genere ca «pitoreşti». Un pictor de calitate, care doreşte să reprezinte motive arhitectonice, nu are nevoie de construcţii pitoreşti pentru a realiza o imagine picturală. Costumele rigide ale prinţeselor, pe care a trebuit să le picteze Velázquez, cu desenele lor lineare, nu sînt de fel ceea ce, în sens popular, se numeşte «pitoresc», însă Velázquez le-a văzut atît de pictural, încît ele întrec în picturalitate pe cerşetorii zdrenţăroşi ai lui Rembrandt — din epoca sa de tinereţe — deşi acesta, aşa cum apare încă de la prima privire, era avantajat din punctul de vedere al subiectului.

Exemplul lui Rembrandt este susceptibil tocmai să demonstreze că progresul pe calea picturalităţii poate merge perfect, mînă în mînă, cu o tot mai mare simplitate. Această simplitate nu s-a obţinut, în cazul de faţă, decît printr-o renunţare la idealul popular al motivului pitoresc. În tinereţe, Rembrandt credea că mantaua cerşetorului deţinea o frumuseţe de ordin pictural. Iar atunci cînd picta figuri, motivele spre care erau îndreptate preferinţele sale erau capetele profund ridate de bătrîni. Pictura lui era plină de ziduri în ruină, de scări în spirală, de unghiuri de vedere înclinate, de ecleraje violente şi de tot

felul de obiecte eteroclite. Mai tîrziu, el a renunțat la acest arsenal « pitoresc » —folosesc intenționat această expresie străină pentru a face mai pregnantă diferența— intensificînd însă, în același timp, caracterul pictural propriu-zis.

Din cele spuse pînă acum am putea fi în măsură să delimităm, în sînul artei picturale, elementele imitative de cele decorative? Da, și nu. Căci există un pictural de un caracter mai pronunțat obiectiv, față de care nu putem avea nimic de obiectat dacă îl desemnăm prin termenul de pictural-decorativ. Numai că acest pictural-decorativ nu este numai în funcție de latura obiectivă a problemei. Și arta lui Rembrandt a rămas pictural-decorativă în epoca sa mai tîrzie, atunci cînd artistului i-au devenit indiferente motivele și compozițiile pitorești. Numai că în această fază, nu corpurile izolate sînt cele care creează mișcarea picturală, ci aceasta din urmă preia rolul activ, plutind ca o boare peste liniștea imaginii.

Ceea ce numim, în general, motiv pitoresc, este mai mult sau mai puțin o treaptă premergătoare spre formele superioare ale gustului pictural, și acest lucru este de cea mai mare importanță istorică, prin faptul că tocmai pe aceste efecte superficiale, de un pitoresc obiectiv, s-a putut dezvolta interesul pentru o concepție mai cuprinzătoare în legătură cu picturalitatea, în genere.

Însă așa cum există o frumusețe a picturalului, există, evident, și o frumusețe a non-picturalului, chiar dacă nu i s-a găsit o denumire aparte. Frumusețe lineară, frumusețe plastică, nu sînt termeni potriviți. În cuprinsul expunerii noastre există o idee la care vom reveni mereu, privind-o sub toate unghiurile, și anume că toate transformările prin care a trecut stilul figurativ au fost însoțite de transformări și ale sentimentului decorativ. Altfel spus, stilul linear și stilul pictural sînt noțiuni ce se aplică în egală măsură, atît în sfera artelor imitative, cît și în aceea a artelor decorative.

3. Sinteza

Marele contrast ce există între stilul linear și cel pictural presupune și un interes principial deosebit față de lumea înconjurătoare. În primul stil ne aflăm în prezența unor structuri solide, în al doilea, a unor aparențe schimbătoare. În primul caz e vorba de o formă statornică, măsurabilă, îngrădită; în celălalt, predomină mișcarea, iar forma apare în desfășurarea ei. De-o parte, deci, lucrurile ca atare, în sine, — de cealaltă, lucrurile în înlănțuirea lor. Și dacă se poate spune că, în primul caz, mîna este cea care ia cunoștință tactil de lumea înconjurătoare, pe care o reprezintă în funcție de conținutul ei plastic, în al doilea rolul conducător îl preia ochiul, care a devenit capabil să perceapă bogăția infinită a lumii materiale. Căci nu ne contrazicem de fel afirmînd că și în acest caz simțul optic pare alimentat de simțul tactil, numai că aici e vorba de un alt simț tactil, de acela capabil să aprecieze calitatea suprafeței, învelișul diferit al lucrurilor. Dar din-

colo de ceea ce e pipăibil și obiectiv, simțirea pătrunde acum și în domeniul insesizabilului, în sensul că stilul pictural este apt să descopere și o altă frumusețe, aceea care pare să depășească granițele unei simple corporalități. De fiecare dată cînd a apărut o nouă atitudine față de lume, a luat naștere și un nou ideal de frumùsețe.

Este adevărat că stilul pictural reprezintă cel mai bine lumea ca ceva « văzut» în mod real, și din această cauză el a fost socotit prin excelență, drept «iluzionism». Nu trebuie însă să se creadă că această treaptă artistică ce apare mai tîrziu, a fost prima care s-a încumetat să se compare cu natura, și că stilul linear nu ar fi fost decît o prealabilă și provizorie schiță a realității. Și arta lineară a fost un absolut, dar creatorii ei nu au părut să simtă nevoia să sublinieze iluzia realității. Pictura, așa cum o înțelegea Dürer, era o desăvîrșită «înșelare a ochiului», iar Rafael pictînd un portret de papă, nu s-ar fi simțit cu nimic mai prejos dacă ar fi văzut tema similară realizată de Velázquez. Imaginile sale au fost construite însă după principii fundamental deosebite de cele care au stat mai tîrziu la baza artei lui Velázquez. Trebuie să repet însă că diferențele dintre principii nu sînt numai de ordin imitativ, ele intrînd și în sfera decorativului. Să nu se creadă, deci, că evoluția s-a săvîrșit numai în sensul că, urmărindu-se același scop, numai modalitățile de-a se ajunge la «adevărata» expresie a realității ar fi fost diferite, suferind transformări progresive. Stilul pictural nu este o treaptă superioară în deslegarea problemei unice a imitației naturii, ci este o rezolvare principial diferită. Numai atunci cînd simțirea decorativă a devenit alta, ne putem aștepta la schimbări și în modalitățile reprezentării. Atunci cînd artiștii au început să se preocupe de frumusețea picturală a lumii, au făcut-o pentru că au descoperit farmecul picturalului, și nu dintr-o rezoluție luată la rece de a examina lucrurile și sub un nou aspect, care să le permită o mai mare varietate și o mai desăvîrșită realizare artistică. Faptul că ei s-au deprins să distingă imaginea picturală de vizualitatea palpabilă, nu a constituit un progres obținut printr-o mai mare consecvență pe drumul unei concepții naturaliste, ci a fost rezultatul deșteptării unui nou sentiment estetic, al aprecierii frumuseții mișcării incluse misterios în esența tuturor lucrurilor și care, pentru noua generație, a fost sinonimă cu însăși viața. Toate procedeele stilului pictural nu sînt altceva decît mijloace tinzînd spre același scop. Iar viziunea unitară nu este nici ea un cîștig cu valoare în sine, ci numai un procedeu ce a luat naștere o dată cu un nou ideal și s-a stins împreună cu el.

De asemeni nu este esențială obiecția că stilul pictural care nu ține cont de limitele formelor, depășindu-le prin diverse procedee, nu aduce nimic nou, pe motivul că privite de la distanță petele ce par fără legătură între ele, se contopesc într-o formă închisă, iar liniile și colțurile frînte se domolesc în curbe, astfel încît impresia, pînă la sfîrșit, ar fi aceeași ca și în arta mai veche, doar dobîndită pe alte căi și, în consecință, acționînd mai intens. Lucrurile nu stau însă astfel.

Ceea ce caracterizează un portret din secolul al 17-lea nu e numai faptul că posedă o mai mare capacitate de a crea iluzia vieții. Deosebirea esențială dintre un portret de Rembrandt și un altul de Dürer constă în faptul că primul se caracterizează printr-o mai intensă vibrare a imaginii în ansamblu, care se menține și atunci cînd amănuntele nu mai sînt perceptibile ochiului. Este cert că ceea ce intensifică acest efect de iluzie este efortul pe care spectatorul e invitat să-l facă pentru a unifica de la distanță ansamblul, și care merge pînă acolo încît contopirea multiplelor trăsături de pensulă nu devine posibilă decît prin actul contemplării de la oarecare depărtare. Numai că imaginea ce ia astfel naștere, nu mai poate fi în nici un fel comparată cu o imagine de stil linear: ea se menține într-o stare de plutire vagă, ce nu trebuie să se consolideze în acel sistem de linii și suprafețe la care apelează de obicei simțul tactil.

Se poate spune mai mult: desenul, care acum nu mai îmbracă forma, nu e cîtuși de puțin obligat să dispară. Pictura picturală nu este un «stil de distanță», în sensul că factura ei să poată fi neglijată. Din contră, partea cea mai valoroasă a picturii unui Velázquez sau Frans Hals ne scapă dacă trecem cu vederea expresivitatea trăsăturii de pensulă în lucrările acestora. Același lucru se poate spune și despre un simplu desen. Nimeni nu se gîndește să țină o gravură de Rembrandt atît de depărtată de el, încît să nu i se mai poată distinge liniile particulare. Firește că ea nu se mai bazează — ca gravurile clasice în cupru — pe ductul armonios al liniei, dar aceasta nu înseamnă de loc că liniile ei și-ar fi pierdut subit orice însemnătate; din contră e necesar să se urmărească aceste noi linii pentru a se vedea cît sînt de expresive în felul brutal în care se prezintă: frînte, împrăștiate, multiplicate. Efectul formal urmărit de artist se afirmă prin aceste procedee cu o forță cu atît mai mare.

Trebuie să mai adăugăm ceva. Pornind de la constatarea că imitarea cea mai fidelă a aparențelor naturii rămîne întotdeauna încă infinit de departe de realitate, nu trebuie să considerăm aprioric ca o lipsă de valoare faptul că stilul linear modelează mai bine o imagine tactilă decît una vizuală. Concepția pur optică despre lume este numai una din posibilitățile reprezentării, și nimic mai mult. Pe lîngă ea, va exista mereu nevoia de-a se realiza o artă care nu tinde să capteze numai aparențele versatile ale lumii, ci care se străduiește să perceapă realitatea și în funcție de experiențele tactile. În practica predării picturii e bine să se țină seama de ambele posibilități de reprezentare formală.

Există, desigur, în natură lucruri care par că se pretează mai ușor unei interpretări picturale, decît celei lineare; este însă o prejudecată să credem că din această cauză arta clasică ar fi fost stînjenită în modul său de expunere. Ea a știut să reprezinte tot ceea ce a voit, și doar atunci ne formăm o idee justă despre forța ei, cînd ne amintim modul cum a reușit, pînă la urmă, să găsească expresie lineară chiar și pentru lucrurile cele mai puțin plastice: tufișuri sau păr, ape sau nori, fum sau flăcări. Este oare justificată părerea curentă că aceste

lucruri sînt mai greu de reprezentat prin linii, decît corpurile cu forme bine determinate? După cum în sunetul clopotelor putem să auzim toate cuvintele posibile, tot astfel putem compune vizibilul într-un mod oricît de variat, și nimeni nu are dreptul să susțină că unul ar fi mai adevărat decît celălalt.

4. Punctul de vedere istoric și național

În cercetarea istoriei artei a devenit un truism să se afirme că esența artei primitive este linearitatea, după care, prin introducerea luminii și a umbrei — ce-și asumă un rol din ce în ce mai predominant — arta este îndrumată în direcția picturalității. Nu vom spune, deci, nimic nou atunci cînd vom prezenta mai întîi stilul linear. Însă, pentru a da exemple tipice de linearism, trebuie să precizăm încă de la început , că zadarnic vom căuta astfel de exemple la primitivii secolului al 15-lea, și că le vom găsi abia la clasicii secolului al 16-lea. Leonardo, este în sensul nostru mai linear decît Botticelli, și Holbein cel Tînăr, mai linear decît tatăl său. Tipul linear nu a inaugurat evoluția modernă, ci s-a dezvoltat treptat dintr-un gen stilistic încă nematur. Faptul că lumina și umbra cîștigă, în secolul al 16-lea, un rol mai însemnat, nu schimbă cu nimic, în această epocă, predominanța absolută a liniei. Fără îndoială că și primitivii sînt mari desenatori, însă aș zice că ei, deși au uzat de linie, n-au știut să profite de ea. Se poate să fi legat de o viziune lineară, dar e cu totul altceva să lucrezi în mod conștient în vederea desăvîrșirii acesteia. Deplina eliberare a liniei s-a produs exact în momentul cînd a atins maturitatea și elementul opus ei: lumina și umbra. Căci caracterul stilistic linear al unei opere este determinat nu de faptul că în fața noastră se află linii, ci — așa cum am mai spus — prin stăruința cu care ele se exprimă, prin forța cu care silesc ochiul să le urmeze. Conturul desenului clasic exercită o forță de nebiruit; el accentuează obiectele și determină decorativismul imaginii. Fiind elementul de maximă încărcătură expresivă, în el rezidă întreaga frumusețe. De cîte ori întîlnim imagini din secolul al 16-lea, ceea ce ne izbește la ele este categorica lor linearitate, astfel încît frumusețea și expresia liniei se suprapun. În melodia liniei se dezvăluie adevărul formei. Marea operă a cinquecentiștilor a fost tocmai aceea de a fi supus totul unei viziuni lineare, în modul cel mai consecvent. Comparat cu desenul clasicilor, linearismul primitivilor apare ca ceva realizat numai pe jumătate.[1])

Din acest motiv am luat la începutul acestui capitol, ca punct de plecare, pe Dürer. În ceea ce privește noțiunea de pictural, e drept că nimeni nu se

---

[1]) În legătură cu aceasta trebuie să precizăm că, din punct de vedere stilistic, Quattrocento-ul nu constituie o unitate. Procesul linearizării, care se desăvîrșește în veacul al 16-lea, începe abia după mijlocul secolului precedent. Prima jumătate a acestuia este mai puțin sensibilă pentru expresivitatea liniei, sau, dacă vrem, mai picturală, decît a doua. Numai după 1450 silueta începe să se afirme mai categoric (în sud, natural, mai devreme și mai hotărît decît în nord). (N. a.).

va opune dacă o vom raporta în întregime la R e m b r a n d t. Numai că istoria artei are nevoie de acest termen și pentru o epocă mult anterioară; putem chiar afirma că picturalul și-a început dezvoltarea în imediata vecinătate a clasicilor artei lineare. Desemnăm pe G r ü n e w a l d ca pictural, în comparație cu D ü r e r; pentru florentini, A n d r e a d e l S a r t o este, incontestabil, un «p i c t o r», venețienii formează toți laolaltă o școală picturală, în opoziție cu florentinii, și, tot astfel nu vom putea altfel caracteriza pe C o r r e g g i o decît prin determinantele stilului pictural.

Aici se răzbună sărăcia limbii. Ar trebui să avem o mie de cuvinte pentru a putea denumi toate nuanțele și tranzițiile. Întotdeauna trebuie să avem în vedere faptul că, în asemenea cazuri, nu poate fi vorba decît de judecăți relative: numai comparat un anumit stil, putem atribui altuia calitatea de pictural. G r ü n e w a l d, firește, că este mai pictural decît D ü r e r dar, alături de R e m b r a n d t, apare ca un cinquecentist, adică un «pictor de siluete». Și dacă atribuim lui A n d r e a d e l S a r t o un talent specific pictural, se admite, fără îndoială, că el tempereaza conturul mai mult decît ceilalți, și că suprafețele draperiilor sale vibrează mai deosebit, dar totuși și el se menține încă în cuprinsul unei simțiri esențialmente plastice, și ar fi bine dacă, în asemenea cazuri, am folosi mai circumspect noțiunea de pictural. Nici venețienii nu trebuie exceptați de la linearism, dacă cineva voiește să folosească noțiunile propuse de noi. „Venera culcată" a lui G i o r g i o n e este o capodoperă a linearismului, în aceeași măsură ca și „Madona Sixtină" a lui R a f a e l.

Dintre toți conaționalii săi, C o r r e g g i o este acela care s-a emancipat cel mai mult de idealul epocii sale. La el simțim hotărît străduința de-a detrona linia din funcția ei de element conducător. Firește că și la el mai există încă linii — lungi, șerpuitoare — dar el le complică în asemenea măsură încît ochiului îi vine greu să le mai urmărească, iar luminile și umbrele licăresc ca limbi de foc de parcă încearcă să-și contracareze efectele reciproce, și să se elibereze astfel de constrîngerile formelor.

Barocul italian a fost astfel îndreptățit să-l considere ca punct de plecare pe C o r r e g g i o. Mai importantă însă pentru dezvoltarea picturii europene a fost contribuția lui T i ț i a n — în ultima sa fază — și a lui T i n t o r e t t o. Cu ei s-au făcut pașii hotărîtori care au dus la un anumit mod de reprezentare a aparenței; un vlăstar al acestei școli, E l G r e c o, a tras din această nouă modalitate o serie de consecințe care, în genul lor, n-au mai putut fi niciodată depășite.

Fără a face aici istoricul stilului pictural, ne vom strădui să-i desprindem numai ideea fundamentală. Este cunoscut faptul că o asemenea mișcare progresivă nu poate avea un curs uniform și că, după o serie de cuceriri, urmează fatal și replieri. Durează mult pînă ce cuceririle unora să poată deveni un bun comun și, uneori, evoluția pare să se întrerupă cedînd locul unei mișcări regre-

sive. În totalitate este vorba însă de un proces unitar, care durează pînă la sfîrșitul secolului al 18-lea, și ale cărui ultime roade sînt tablourile unui Guardi sau ale unui Goya. După aceea urmează o mare cezură. Un capitol din istoria artei apusene s-a sfîrșit pentru a face loc altuia, în care linia își va revendica din nou supremația absolută.

Văzut de la distanță, procesul istoric este aproape identic în țările sudice și în cele nordice. Ambele au la începutul secolului al 16-lea clasicul lor linearism, și ambele trăiesc în secolul al 17-lea o epocă picturală. Este posibil să arătăm în ce fel Dürer și Rafael, Massys și Giorgione, Holbein și Michelangelo sînt înrudiți între ei în esență, și cum — pe de altă parte — Rembrandt, Velázquez și Bernini, în ciuda marii lor deosebiri, gravitează în jurul unui centru comun. Dar dacă privim mai atent, sîntem izbiți de faptul că, încă de la început, intervin o serie de contraste foarte precise, datorate unor particularități naționale specifice. Italia, care încă din secolul al 15-lea poseda o simțire lineară foarte dezvoltată, este de fapt în secolul al 16-lea școala cea mai înaltă a liniei «pure». Și chiar mai tîrziu, cînd vom asista la destrămarea picturală a liniei, va trebui să constatăm că barocul italian nu a mers niciodată atît de departe ca cel nordic. Pentru simțirea plastică a italienilor, linia a fost întotdeauna — mai mult sau mai puțin — elementul în care s-a turnat întreaga formă artistică. Este poate surprinzător faptul că nu putem spune același lucru și despre patria lui Dürer, în al cărui desen solid sîntem, în genere, obișnuiți să recunoaștem tocmai forța specifică a artei germane. Desenul clasic german însă, care numai încet și laborios s-a putut smulge din stilul încîlcit al goticului tardiv, a putut să-și caute numai incidental modele în linearitatea italiană; în fond însă el a rămas totdeauna potrivnic liniei ce izolează formele pure. Fantezia germană ajunge foarte curînd la o împletire a liniilor; în locul unui contur limpede și simplu, apare un mănunchi, o țesătură de linii. Lumina și întunericul se îmbină curînd dobîndind o viață picturală proprie, iar forma individuală se scufundă în tălăzuirea mișcării de ansamblu.

Cu alte cuvinte, arta lui Rembrandt, pe care italienii n-au putut niciodată s-o înțeleagă în întregime, a fost de timpuriu pregătită în nord. Ceea ce am prezentat însă aici ca tipic pentru istoria picturii, este valabil tot atît de bine și pentru istoria sculpturii, ca și pentru cea a arhitecturii.

Desenul

Pentru a face mai limpede contrastul dintre stilul linear și cel pictural, e preferabil să ne luăm primele exemple chiar din domeniul desenului propriu-zis.

Prezentăm spre comparaţie un desen de D ü r e r (il. 12) şi un altul de R e m b r a n d t (il. 13). Subiectul este în ambele cazuri acelaşi: un nud feminin. Să facem abstracţie, pentru moment, de faptul că într-un caz avem de a face cu un studiu după natură, iar în celălalt, cu o lucrare mai liberă, că desenul lui R e m b r a n d t, deşi formează un tot închegat, este totuşi schiţat foarte repede, pe cînd lucrarea lui D ü r e r este executată cu îngrijire, ca un desen pregătitor în vederea unei gravuri pe cupru; să considerăm de asemenea ca secundară şi deosebirea de material şi de tehnică — într-un caz peniţa, în celălalt, creta. Ceea ce constituie diferenţa esenţială dintre aceste două desene este, îndeosebi, faptul că atenţia este orientată în primul caz spre valori tactile, iar în celălalt spre valori vizuale. Ceea ce impresionează de la început în lucrarea lui R e m b r a n d t este figura luminoasă profilată pe un fond întunecat, pe cînd în desenul lui D ü r e r figura este proiectată pe un fond negru, nu pentru a face ca lumina să izbucnească din obscuritate, ci pentru a permite siluetei să se desprindă de fond cu mai multă acuitate; accentul principal cade exclusiv pe curgătoarea linie de delimitare a figurii. La R e m b r a n d t, aceasta şi-a pierdut însemnătatea; ea nu mai e purtătoarea principală a expresiei formale şi nu mai posedă nici un fel de frumuseţe particulară. Mai mult, cine ar voi să o urmărească şi-ar da curînd seama că acest lucru nici nu mai e cu putinţă. În locul liniei secolului al 16-lea ce se desfăşura uniform şi coerent, desenînd atît de fidel conturul obiectelor, apare acum linia frîntă a stilului pictural.

Să nu ni se obiecteze că aceasta reprezintă numai un fel de a schiţa, şi că asemenea procedee de căutare, de tatonare, s-ar putea întîlni în toate timpurile. Este neîndoios că, din totdeauna, desenele aruncate rapid pe hîrtie, folosesc în mod implicit linii puţin coerente; dar linia lui R e m b r a n d t rămîne frîntă şi în desenele complet terminate. Ea nu trebuie să se consolideze într-un contur tactil, ci trebuie să păstreze întotdeauna un caracter de vagă plutire.

Dacă trecem acum la analiza trăsăturilor modelării, atunci desenul clasic ar fi un produs al artei lineare pure şi prin faptul că umbrele lui sînt absolut transparente. O linie urmează alteia, în mod uniform şi cu o deplină claritate, şi fiecare pare să ştie că este în sine frumoasă, dar şi că se potriveşte bine cu celelalte. Toate însă urmează în mişcarea de ansamblu a formei plastice şi numai liniile umbrelor proiectate depăşesc forma. Pentru stilul secolului al 17-lea aceste precauţiuni nu mai sînt socotite ca necesare. Foarte deosebite, mai mult sau mai puţin recognoscibile în ductul şi stratificarea lor, trăsăturile liniilor mai păstrează numai un singur lucru comun: faptul că ele acţionează ca masă şi dispar, pînă la un anumit grad, în impresia ansamblului. Ar fi greu să se precizeze ce legi prezidează la constituirea lor, dar un lucru este limpede: fără să aducă prejudicii impresiei de corporalitate, ele nu mai urmăresc forma, adică nu se mai adresează simţului tactil şi plastic, ci au mai mult o înfăţişare pur optică. Pri-

vite individual, ele ar putea să apară complet lipsite de sens, dar pentru un ochi capabil să unifice elementele disparate, ele se contopesc într-un efect de o bogăție cu totul deosebită.

Este remarcabil că un astfel de desen poate să exprime și calitatea materiei. Cu cît atenția se depărtează mai mult de la forma plastică propriu-zisă, cu atît mai puternic și mai viu este trezit interesul pentru suprafața lucrurilor, adică pentru felul în care corpurile sînt percepute în însăși palpabilitatea lor. Corpurile pictate de Rembrandt sînt constituite dintr-o materie moale, ușor de recunoscut, ce pare că cedează la orice apăsare, pe cînd figurile lui Dürer nu produc cîtuși de puțin această impresie.

Desigur că Rembrandt nu poate fi ușor identificat cu întreg veacul al 17-lea, și tot astfel nu e admisibil să judecăm desenul german al epocii clasice referindu-ne la un singur model, dar este necesar totuși să confruntăm uneori tocmai cazurile extreme, pentru a face cît mai izbitor contrastul dintre noțiuni.

Semnificația transformărilor stilistice devine încă mai limpede atunci cînd trecem de la tema figurii întregi la tema capului.

Specificul unui portret desenat de Dürer nu depinde numai de calitatea artistică a fiecărei linii luate în parte, ci și de faptul că el s-a folosit mai ales de linii mari, trase uniform care, deși în măsură să exprime totul, erau totuși foarte ușor sesizabile. Această particularitate pe care Dürer o posedă în comun cu contemporanii săi, constituie de fapt miezul problemei. Primitivii, lineari și ei ca viziune, au tratat și ei desenul într-un mod foarte asemănător, în ansamblu, cu cel de stil clasic, dar liniile folosite erau lipsite de orice relief; ele nu posedau acea evidență bătătoare la ochi a desenului clatsic. Forma nu fusese încă mulată pe linie.

Vom lua ca exemplu un portret desenat de Aldegrever (il. 15), apropiat ca viziune de Dürer și, mai ales, de Holbein, desen în care forma a fost fixată prin conture hotărîte și figuri. De la tîmple spre bărbie, conturul feții progresează într-o mișcare neîntreruptă și ritmică, sub forma unei linii continue, egal de groasă; nasul, gura și deschiderile pleoapelor sînt desenate tot prin linii ce se desfășoară uniform; bereta se integrează și ea aceluiași sistem formal, ca pură siluetă și chiar pentru barbă, artistul a găsit o expresie omogenă [1]. Modelarea ușor estompată a figurii se află într-un acord desăvîrșit cu principiul formei înțeleasă în funcție de calitățile ei palpabile.

Într-un contrast desăvîrșit cu această lucrare se află un cap de Jan Lievens (il. 17), un contemporan al lui Rembrandt. Aici întreaga expresie nu se mai află în conturele marginale, ci în interiorul formei. Doi ochi ne-

---

[1]) Anumite impurități din reproducere provin din faptul că hîrtia este, pe alocuri, ușor colorată (N. a.).

gri cu o privire vie, o ușoară palpitare a buzelor și linii ce apar cînd într-o parte, cînd în alta, asemenea fulgerelor, pentru a dispare îndată din nou. Am căuta zadarnic aici trăsăturile largi ale stilului linear. Fragmente de linii izolate caracterizează forma gurii, cîteva trăsături împrăștiate redau forma ochilor și a sprincenelor. Cîteodată desenul pare complet întrerupt. Umbrele care modelează nu mai au nici un fel de valoare obiectivă. În tratarea conturului obrazului și al bărbiei s-a făcut totul pentru a se împiedica forma să devină o simplă siluetă, altfel spus ca aceea să poată fi citită în funcție de linii.

Jocul de lumini și umbre, mai puțin izbitor decît în exemplul nudului feminin al lui Rembrandt (il. 13), este totuși și aici hotărîtor pentru fizionomia unui desen de acest fel, caracterizat, în primul rînd, prin opoziția dintre masele de lumină și cele întunecate. În timp ce stilul clasic urmărea să consolideze aparențele în scopul unei mai desăvîrșite precizii formale, stilul pictural, consecvent naturii sale cele mai intime, include în componentele sale de bază mișcarea, socotind că problema sa capitală ar fi reprezentarea lucrurilor într-o continuă transformare.

Să analizăm mai departe felul cum au fost înfățișate faldurile. Pentru Holbein (il. 14), draparea unei stofe a fost un spectacol pe care, nu numai că-l socotea foarte potrivit de a fi redat cu ajutorul liniilor, dar i se părea chiar că numai o structură lineară era în stare să-i exprime, în gradul cel mai înalt, adevăratul sens. Dar și în acest caz, « ochiul » sesizează tocmai contrariul. Căci ce altceva apare la prima privire decît un joc alternativ de lumini și de umbre, joc prin care se realizează însăși modeleul? Și dacă cineva voiește să introducă linii, s-ar părea că acestea nu-și găsesc locul decît pentru trasarea conturelor marginale. Dar și aceste conture nu joacă un rol prea important deoarece, de multe ori, le vom percepe cînd mai mult, cînd mai puțin, astfel încît aceste întreruperi accidentale ale suprafeței nu vor putea constitui niciodată un real motiv conducător. Este evident că avem de-a face cu o concepție principial diferită atunci cînd desenul urmărește limitele obiectelor și se străduiește să le confere maximum de inteligibilitate, printr-o trăsătură lineară uniform accentuată. Și aceasta nu va apare numai pe margini, acolo unde se termină, de pildă, stofa, dar și în formele interioare ale faldurilor, cu adînciturile și convexitățile lor. Pretutindeni vor apare linii precise, solide, continue. Lumina și umbra vor fi copios folosite, însă — și aceasta constituie diferența față de stilul pictural — subordonate în mod absolut, liniei.

Tratarea picturală a unei costumații — prezentăm ca exemplu un desen de Metsu (il. 16) — nu va elimina niciodată complet elementul liniar, dar nici nu-i va încredința rolul hotărîtor; ochiul va fi însă atras în primul rînd și din principiu, numai de viața suprafeței. Prin urmare, conținutul nu mai poate fi redat prin conture. Iar concavitățile și convexitățile acestor suprafețe vor căpăta o altă mobilitate de îndată ce structura interioară a desenului va fi redată numai

cu ajutorul maselor libere de lumină și umbră. Observăm că îmbinarea acestor pete de umbră nu creează obligator figuri strict geometrice; ia ființă numai ideea unei forme care, în cuprinsul unor anumite limite, variază, oferind aparențe mereu schimbătoare. Prin aceasta calitățile obiective ale materiei reies mai limpede decît înainte. Dürer, ce-i drept, valorificase și el mult observații în legătură cu modul prin care s-ar putea reda senzația tactilă, dar stilul linear înclină mai curînd spre o redare neutră a materiei. În secolul al 17-lea însă, o dată cu interesul crescut pentru picturalitate, apare și preocuparea pentru redarea calității suprafețelor. Nu se mai desenează decît cu intenția de-a se indica în același timp și moliciunea sau duritatea, asprimea sau netezimea obiectelor reprezentate.

Principiul stilului linear se afirmă în modul cel mai categoric atunci cînd obiectul este cel mai puțin apt, sau chiar se opune unei astfel de exprimări. Acesta este cazul frunzișului. Linear se poate reda o singură frunză, dar masa frunzișului — desișul — în care forma individuală, ca atare, a devenit invizibilă, nu constituie un model propice pentru o concepție lineară. Și totuși această problemă nu a rămas nerezolvată în veacul al 16-lea. La Altdorfer, la Wolf Huber (il. 18), sau la alții, găsim splendide rezolvări de acest fel: ceea ce părea la prima vedere imposibil de sesizat, este convertit într-o formă lineară, exprimată cu cea mai mare energie, și care reproduce perfect caracteristicele vegetației. Cine cunoaște asemenea desene va trebui să recunoască faptul că și ele posedă tot atîta veridicitate, avînd dreptul de-a sta alături de cele mai umitoare opere realizate într-o tehnică orientată pictural. Ele nu reprezintă o treaptă inferioară de reprezentare, ci redau la fel de bine natura, privită însă sub un alt unghi.

Ca reprezentant al desenului pictural, vom da drept exemplu pe A. van de Velde (il. 19). Intenția artistului nu mai urmărește să reducă fenomenul la o simplă schemă, printr-o trăsătură clară și continuă; accentul cade aici pe nelimitat și pe masa liniilor, care face cu totul imposibilă descifrarea desenului în funcție numai de elementele sale disparate. Cu ajutorul unor linii ce abia mai păstrează o oarecare legătură perceptibilă cu forma obiectivă, și care n-au putut fi obținute decît intuitiv, se ajunge la un asemenea efect, încît credem că vedem înaintea noastră frunzișul mișcat al unor copaci de o anumită densitate. S-ar putea chiar preciza că e vorba de sălcii. Ceea ce părea imposibil de descris — acel infinit de forme, ce se sustrag oricărei fixări — a fost cu desăvîrșire realizat aici prin mijloace strict picturale.

Dacă, în sfîrșit aruncăm privirea asupra unui desen reprezentînd un peisaj luat în ansamblu, vom sesiza de îndată cît de ușoară este citirea unei opere pur lineare, în care obiectele — apropiate sau depărtate — sînt redate prin conture precise, în comparație cu descifrarea unui peisaj în care principiul contopirii elementelor individuale din natură este împins pînă la ultimele consecințe. Întîlnim asemenea exemple în opera grafică a lui van Goyen (il. 2). Ele sînt echivalentul tablourilor sale — aproape monocrome — în care valorile formează

elementul preponderent. În măsura în care învăluirea în ceață a obiectelor și a culorilor locale constituie un excelent motiv «pictural», tot astfel și desenul din 1646 al lui van Goyen, amintit mai sus, poate fi considerat drept un exemplu tipic de stil pictural.

Corăbiile pe apă, țărmul cu copaci și case, figurile însuflețite și obiectele neînsuflețite, totul apare împletit într-o țesătură de linii, greu de descurcat. Nu că ar fi fost suprimate formele obiectelor individuale — se vede perfect ceea ce trebuie văzut — dar ele se înlănțuie astfel în desen, ca și cum ar fi compuse din același element și ar vibra pătrunse de aceeași mișcare. Ce mai interesează atunci dacă ceea ce vedem este o corabie sau alta, sau cum este construită casa de pe mal; ochiul este orientat spre perceperea aparenței de ansamblu, în care obiectul individual nu mai are nici o semnificație esențială proprie. El dispare în ansamlu, și vibrația tuturor liniilor grăbește procesul împletirii lor într-o masă omogenă.

Pictura

1. Pictura și desenul

În Tratatul său despre pictură, Leonardo recomandă în repetate rînduri pictorilor să se ferească de a contura formele prin linii [1]. Aceasta ar suna ca o contradicție față de ceea ce s-a afirmat pînă acum despre Leonardo și secolul al 16-lea. Contradicția este însă numai aparentă. Ceea ce recomandă Leonardo este un simplu procedeu tehnic, și este posibil ca autorul să fi emis această observație ca un repros la adresa lui Botticelli, a cărui manieră implica folosirea unor puternice trăsături pentru indicarea conturelor. Într-un sens mai înalt însă, Leonardo este mult mai linear decît Botticelli, deși el modelează cu mai multă delicatețe, reușind să înfrîngă dura fixare a figurilor pe fond. Ceea ce constituie factorul determinant este tocmai acea forță nouă prin care se exprimă, în această epocă, conturele dintr-o imagine, silind privitorul să le urmeze.

Dacă trecem acum la analiza imaginilor, este recomandabil să nu pierdem din vedere strînsa legătură dintre pictură și desen. Sîntem atît de obișnuiți să privim totul sub raportul picturalității, încît chiar și în capodoperele linearismului percepem forma mai destinsă decît fusese ea concepută; la această impresie contribuie, în bună măsură, și faptul că, pentru ilustrații, avem la dispoziție simple fotografii,

---

1) Cfr. *Leonardo*, Buch von der Malerei (Tratatul despre pictură) ed. îngrijită de Ludwig, 1882, p. 140 (116). (N. a.).

în care liniile desenului apar mai estompate — în sens pictural — decît erau în opera originală, cît despre imprecizia clișeelor de zinc din cărți (reproduceri după reproduceri), e inutil să mai vorbim. Este necesară o anume practică pentru a vedea imaginile atît de linear, cît trebuie. Buna intenție nu e suficientă pentru aceasta. Sîntem convinși că ne-am însușit o viziune lineară și totuși, după un răstimp de cercetare mai sistematică, trebuie să ajungem la constatarea că nu există o singură viziune de acest fel, ci nenumărate posibilități și trepte, efectul produs de un desen fiind susceptibil oricînd de intensificări substanțiale.

Înțelegem mai bine un portret de Holbein, dacă în prealabil am văzut un număr cît mai mare de desene holbeiniene și le-am studiat atent. Gradul de perfecție, absolut unică, pe care îl atinge linearismul prin acest artist, iese în evidență și prin faptul că toate celelalte elemente au fost intenționat omise, iar părțile « în care forma se curbează » au fost convertite la o simplă linie. Acestea sînt coordonatele desenului holbeinian, dar și pictura lui are absolut aceeași bază, schema desenului străbătînd continuu, ca un element constitutiv esențial, în ansamblul tabloului.

Formula de « stil linear » acoperă numai o parte a fenomenului chiar atunci cînd este aplicată la desen, — și am văzut cum, atît Holbein, cît și Aldegrever, citat mai sus, ajung să realizeze modeleul și prin alte mijloace, complet nelineare. Acest lucru este însă cu atît mai valabil cînd se referă la pictură, a cărei cercetare ne convinge curînd că apartenența la un anumit stil se poate baza, uneori, chiar numai pe un singur criteriu. Principial, pictura organizează suprafețe pe care le umple cu pigmenți ce acoperă totul, și prin aceasta ea se deosebește, chiar cînd rămîne monocromă, de orice desen. Liniile sînt și aici pretutindeni perceptibile, dar numai ca limite ale unor suprafețe simțite plastic și modelate tactil. Catalogarea unui desen printre cele lineare este în funcție de gradul de palpabilitate a modeleului, știind că desenul se poate menține în domeniul linearismului, chiar dacă umbrele sînt așternute complet nelinear pe hîrtie — întocmai ca o boare. Este de la sine înțeles că felul cum e distribuită umbra este cu atît mai hotărîtor pentru pictură. În contrast cu desenul, în care conturele se desprind disproporționat de puternic față de modeleul suprafețelor, asistăm în pictură la o restabilire de echilibru. În desen, liniile fac oficiul unui cadru, în interiorul căruia sînt întrețesute umbrele ce creează modeleul, în pictură, ambele elemente coexistă într-o unitate perfectă, și precizia plastică a conturelor, mereu aceeași, nu e decît corolarul preciziei plastice a modeleului.

2. Exemple

După această introducere, putem prezenta spre comparație cîteva exemple de pictură lineară și de pictură picturală. Portretul pictat de Dürer în

1521 (il. 22), este construit după aceleași principii ca și cel desenat de Aldegrever (il. 15). Întreaga figură, începînd de la frunte în jos, este expresivă, deschizătura gurii, desenată printr-o linie sigură și liniștită, nările, ochii, totul este redat uniform și precis, pînă în cel din urmă amănunt. După cum conturele în care sînt fixate formele sînt accentuate în vederea sugerării tactilității, suprafețele sînt și ele modelate, în sensul receptării lor cu ajutorul simțurilor tactile; ele apar astfel netede și solide, în timp ce umbrele sînt înțelese ca părți obscure care aderă nemijlocit la formă. Obiect și aparență se contopesc într-o unitate desăvîrșită. Putem privi această pictură și de aproape, fără ca imaginea să fie diferită de aspectul motivului privit de la distanță.

În opoziție cu aceasta, forma lui Frans Hals (il. 20) se sustrage, din principiu, palpabilității. Ea este tot atît de puțin palpabilă, ca și un tufiș mișcat de vînt, sau ca valurile unui rîu. Viziunea de aproape se desparte de cea de la distanță. Fără a neglija tușele individuale, în fața imaginii ne simțim mai atrași să o privim de la distanță. Contemplarea din apropiere nu-și ma iaflă sensul. Modeleul prin contopirea tușelor a cedat locul unei modelări prin trăsături de pensulă întrerupte, sacadate. Suprafețele, cu asperități și crăpături, nu mai au nici un fel de asemănare directă cu natura. Ele nu se mai adresează decît ochiului și au renunțat să mai apeleze la simțul tactil. Vechea schemă a formei lineare este spulberată, și nici o singură trăsătură nu mai poate fi luată textual. Linia nasului palpită, ochii clipesc, gura se mișcă. Avem de a face cu exact același sistem de semne plastice — desprinse însă de formă — pe care l-am analizat mai înainte la Lievens. Micile noastre ilustrații nu ne pot da decît o imagine foarte imperfectă a acestei situații de fapt. Poate că tratarea albiturilor ar constitui un exemplu mai convingător în această privință.

Atunci cînd se scot în evidență marile deosebiri ce există între stiluri, diferențele individuale își mai pierd din însemnătate. Vedem atunci că ceea ce reprezintă Frans Hals, există în fond și la Van Dyck și Rembrandt. Separați între ei numai prin grad, ei se unesc într-un grup unitar, de îndată ce-i comparăm cu Dürer, de pildă (în locul lui Dürer, putem lua ca exemplu pe Holbein, pe Massys sau pe Rafael). Chiar atunci cînd cercetăm izolat activitatea unui pictor individual, vom fi obligați să recurgem la aceleași categorii stilistice, pentru a distinge diferitele momente ale evoluției sale, de la început și pînă la sfîrșit. Portretele din tinerețe ale lui Rembrandt sînt realizate într-un stil — relativ — mai plastic și mai linear, decît cele executate în epoca sa de maturitate.

Dacă viziunea pur optică semnifică întotdeauna o treaptă evolutivă mai tîrzie, prin aceasta n-am voit cîtuși de puțin să susținem că stilul plastic ar constitui punctul ei de plecare. Stilul linear al lui Dürer nu reprezintă numai o perfecționare în sensul unei tradiții existente, ci totodată semnifică și eliminarea tuturor elementelor contrarii, existente în moștenirea stilistică a veacului al 15-lea.

Modul în care s-a realizat tranziția de la linearismul pur la viziunea picturală a secolului al 17-lea se vede foarte limpede în portret. Nu vom putea intra acum în detalii. În general, putem spune numai atît, că factorul care a pregătit terenul pentru înscăunarea unei concepții mai categoric picturale, a fost acordul din ce în ce mai desăvîrșit dintre lumină și umbră. Ce vrea să însemne aceasta, va deveni limpede oricui, comparînd pe un Anthonis Moor cu un Hans Holbein, cu care de altfel este înrudit. Fără să se desființeze complet caracterul plastic al imaginii, luminile și umbrele încep totuși să se grupeze spre o viață mai autonomă. Din momentul în care conturele vor pierde ceva din uniforma lor precizie, vom asista la o recrudescență a elementelor cu caracter nelinear. Se spune uneori, pe bună dreptate, că forma a devenit mai amplă, aceasta nu înseamnă altceva decît că masele au căpătat o libertate mai mare. Avem impresia, ca și cum luminile și umbrele ar intra mutual într-un contact mai viu, și la realizarea acestui efect, ochiul este acela care a învățat mai întîi să se lase condus de aparențe, pentru ca, în cele din urmă, să fie capabil de-a lua un desen complet detașat de forma reală, drept forma însăși.

Vom continua cu două exemple ce ilustrează contrastul tipic dintre stiluri, în ceea ce privește tema figurii costumate. Ambele sînt alese din arta popoarelor romanice, Bronzino (il. 21) și Velázquez (il. 25). Dacă aceștia n-au crescut pe același trunchi, acesta e un lucru fără importanță pentru noi, din moment ce nu urmărim decît să clarificăm o serie de noțiuni.

Bronzino este, într-o oarecare măsură, un Holbein al Italiei. Maniera sa — foarte caracteristică — de a desena capetele cu o precizie aproape metalică de linii și de suprafețe, apare încă mai izbitoare în reprezentarea costumelor bogate ornamentate, concepute cu un gust exclusiv linear. Nici un ochi omenesc nu poate vedea astfel, cu o asemenea uniformă precizie de linie. Nici un moment artistul n-a deviat de pe făgașul preciziei categoric obiective. Este ca și cum, aflat în fața unei biblioteci, el ar fi urmărit să contureze egal de precis fiecare volum în parte, pe cînd, în realitate, ochiul nu poate percepe decît aspectul lor general, în care forma individuală dispare, mai mult sau mai puțin, într-o sclipire de ansamblu. Un asemenea ochi, orientat spre perceperea aparenței lucrurilor l-a avut Velázquez. Rochia micii infante, pictată de el, era brodată cu modele în zig-zag, însă ceea ce el ne-a redat nu a mai fost ornamentul în sine, ci imaginea scînteietoare a întregului. Văzute de la distanță, modelele sale și-au pierdut precizia, fără să dea totuși impresia confuziei. Vedem absolut ceea ce artistul a intenționat, dar formele nu mai pot fi imobilizate, ele vin și pleacă, se învăluie în luminile strălucitoare ale stofei, hotărîtor în ansamblul imaginei fiind ritmul undelor de lumină care umple chiar fundalul (de nerecunoscut în reproducere).

Se știe că nu întotdeauna materialul și stofele s-au pictat în felul lui Bronzino, nici chiar în epoca de deplin clasicism a veacului al 16-lea. Pe de altă parte, și Velázquez reprezintă numai una din posibilitățile de interpre-

tare picturală. Raportate la acești doi poli opuși, aflați într-un total contrast de stil, variantele individuale nu mai prezintă prea mare valoare. În cuprinsul epocii sale, Grünewald constituie o minune de stil pictural, în special „Disputa sfîntului Erasm cu sf. Mauriciu" (la München), una din ultimele sale lucrări; dacă însă comparăm casula [1] brodată cu aur a sfîntului Erasm, cu orice lucrare de Rubens, contrastul dintre ele apare atît de evident încît nu ne mai gîndim să-l desprindem pe Grünewald de estetica veacului al 16-lea.

Părul, la Velázquez dă impresia unei materialități depline, deși nu se prezintă nici o buclă izolată, nici un fir de păr izolat, ci un simplu efect de lumină, care nu mai păstrează decît un raport foarte slab cu substratul obiectiv. Tot astfel, materia nu a fost nicicînd mai perfect înțeleasă, decît atunci cînd bătrînul Rembrandt a pictat o barbă de bătrîn, cu pigmente larg așternute, din care însă lipsește acea tactilă asemănare a formei, spre care au năzuit un Dürer sau un Holbein. Chiar în opera sa grafică — unde ispita de a reda părul, cel puțin pe ici pe colo, prin trăsături izolate, — putea fi foarte mare, gravurile tîrzii ale lui Rembrandt se depărtează de orice comparație cu realitatea tactilă, urmărind numai aparența de ansamblu.

Trecînd în alt domeniu, tot astfel se întîmplă cu reprezentarea frunzișului infinit al copacilor și al tufișurilor. Arta clasică a încercat și aici să obțină imaginea tipică a copacului înfrunzit, căutînd să redea frunzișul, prin înregistrarea pe cît posibil, a tuturor frunzelor. Dar această dorință este, firește, îngrădită în limite destul de restrînse. Chiar de la o distanță mică, suma formelor individuale se contopește într-o formă a masei, și nici pensula cea mai fină nu poate intra în toate detaliile. Și totuși, arta plastică a stilului linear s-a impus și a reușit și în această direcție. Atunci cînd nu a fost posibil să se dea fiecărei frunze o formă definită, atunci a fost înfățișat, printr-o formă precisă, fiecare grup de frunze. Și din asemenea mănunchiuri de frunze — la început precis delimitate — s-a dezvoltat treptat, printr-o dinamică tot mai vie, în măsură să însuflețească masele de lumină și umbră, copacul nelinear al secolului al 17-lea, în care petele izolate de culoare au ajuns să fie juxtapuse, fără ca pata individuală să mai poată avea pretenția de-a fi congruentă cu forma de frunză aflată inițial la bază.

Chiar și linearismul clasic a cunoscut un fel de reprezentare, în care penelul realiza forma, cu ajutorul unor linii și puncte complet libere. Pentru a ne referi la un exemplu strălucit, vom aminti că Albrecht Altdorfer a tratat și el acest motiv al frunzișului în peisajul său din 1510 reprezentînd pe sf. Gheorghe, azi la Pinacoteca din München. Firește că asemenea mostre de delicat linearism nu învăluie o realitate corporală, dar totuși avem de-a face cu linii, cu modele orna-

---

[1]) Vestmînt sacerdotal în biserica catolică, foarte amplu, cu o deschizătură pentru cap și învăluind corpul ca un fel de «casă» mică (Diminutiv din lat. casa) (N. tr.).

mentale precise, care vor să fie văzute pentru sine și care nu se afirmă numai în impresia ansamblului, ci rezistă chiar contemplării de la cea mai mică distanță. În aceasta constă deosebirea între această viziune și copacii tratați pictural în secolul al 17-lea.

Dacă voim să găsim antecedentele stilului pictural, va trebui să le căutăm mai curînd în veacul al 15-lea, decît în cel de al 16-lea. În ciuda orientării predominante spre linear, întîlnim atunci unele moduri de expresie ce nu concordă cu linearismul și care, din această cauză, vor fi ulterior eliminate, ca impure. Ele au fost introduse și în artele grafice. Astfel, în vechile xilogravuri de la Nürnberg ale lui Wohlgemut, ni se prezintă desene de tufișuri care, prin liniile lor întretăiate și confuze, ce nu se mai supun formei, « înstrăinate » deci de formă, produc o impresie pe care n-am putea-o denumi atltfel decît « impresionistă ». Așa cum s-a spus, Dürer a fost cel care a supus, în mod consecvent, întregul complex al vizualității predominanței exclusive a liniei, tratată ca element determinant al formei.

În încheiere, să mai comparăm și gravura lui Dürer reprezentînd pe sf. Ieronim (il. 24) — o imagine lineară de interior — cu versiunea picturală a unui motiv înrudit la van Ostade. Obișnuitele reproduceri sînt cu totul nesatisfăcătoare atunci cînd vrem să prezentăm linearitatea atît de precisă și riguroasă a unei scene de ansamblu. În micile reproduceri după picturi ce ne-ar sta la dispoziție, totul ar apărea șters și neclar. Trebuie să apelăm la o gravură de Dürer, pentru a exemplifica mai limpede modul cum concepția (clasică) de a construi corpurile prin contururi solide — depășind detaliile și figura izolată — se afirmă cu putere în toată profunzimea scenei. Din compararea gravurii lui Dürer cu lucrarea lui van Ostade (il. 23), esențialul contrastului dintre cele două viziuni iese în evidență cu o forță deosebită. Este vorba de unul și același motiv — o încăpere cu lumină laterală — dar avînd drept rezultat o impresie cu totul diferită. În primul exemplu (la Dürer), totul este clar delimitat, suprafețele sînt palpabile, obiectele distincte și izolate; în cel de-al doilea (la Ostade), totul este mișcare și tranziție. Aici nu forma plastică, ci lumina are rolul hotărîtor, într-o atmosferă crepusculară din care, abia pe alocuri, cîteva obiecte izolate ajung să se desprindă ceva mai lămurit. În gravura cu sf. Ieronim, obiectele în sine constituie factorul de căpetenie, în timp ce lumina este numai un element adăugat. Intenția urmărită cu atîta hotărîre de Dürer, de a face perceptibile corpurile individuale în funcție de limitele lor plastice, este ocolită din principiu de van Ostade, în ale cărui imagini limitele corpurilor nu mai sînt fixe, iar suprafețele se sustrag simțului tactil, în timp ce lumina ondulează liberă în spațiu, asemenea unui fluviu ce și-a rupt digurile. Contrastele mai sînt și acum sesizabile, ele sînt dizolvate într-un efect oarecum supranatural. Vedem destul de limpede bărbatul așezat la șevalet, și vedem, în spatele său, și colțul învăluit în umbră, dar masa întunecată a unei forme se leagă de masa întune-

cată a celeilalte, pregătind — prin petele de lumină dintre ele — o mișcare ce, ramificîndu-se diferit, evoluează în spațiul imaginii cu o forță autonomă, într-o totală libertate.

Nu mai e nici un dubiu: într-un caz simțim o artă care-l cuprinde și pe Bronzino, în celălalt, ne vine în minte, în ciuda tuturor deosebirilor, numele lui Velázquez.

Nu trebuie să nesocotim nici faptul că un anumit stil cere și o anumită compoziție formală, urmărind realizarea aceluiași efect. Ca și lumina, folosită în vederea creerii unei impresii de mișcare unificatoare, tot astfel și forma obiectivă vizează un scop asemănător de sugerare a mișcării. Rigiditatea a fost preschimbată într-o mișcare însuflețită și continuă. Culisa din stînga — la Dürer un pilastru inert — a devenit la Van Ostade deosebit de fremătătoare, se ghicește un tavan și un fel de scară în spirală care, deși nu realizează impresia de mișcare ce se degajă din ruine, posedă totuși o mare diversitate de forme în timp ce colțurile, odinioară cu desăvîrșire clare, au devenit misterios încărcate cu tot felul de vechituri, pe scurt, un exemplu tipic de « compoziție picturală ». Lumina ce amurgește în această încăpere constituie și ea un motiv pictural substanțial, în sensul cel mai înalt.

Viziunea picturală însă — așa cum am mai spus — nu este legată cu necesitate de o scenografie decorativ pitorească. Tema tabloului poate fi foarte simplă, lipsită chiar de orice element pitoresc, și totuși prin tratare ea poate dobîndi farmecul unei mișcări infinite, ce trece dincolo de pitorescul subiectului. Adevărații maeștrii ai stilului pictural au fost tocmai aceia care s-au lepădat de timpuriu de motivele « pitorești ». Cît de puțin se găsesc asemenea motive în opera lui Velázquez!

3. Culoarea

Pictural și colorat sînt două noțiuni complet diferite, dar există o culoare picturală și o alta nepicturală, problemă la care mă voi referi acum, cel puțin aluziv. Lipsa posibilităților de demonstrare cu ajutorul unor reproduceri colorate [1] va servi drept scuză pentru această tratare atît de sumară.

Noțiunile de imagine tactilă și de imagine vizuală încetează de a mai fi utilizate aici direct, dar opoziția dintre culoarea picturală și cea nepicturală corespunde totuși exact diferenței de concepție dintre o viziune în care culoarea este înțeleasă ca un element stabilit, și o alta în care esențială este schimbarea aparențelor. În viziunea picturală chiar un obiect monocrom « joacă » în culorile cele mai

---

[1]) Prima ediție a acestei lucrări a apărut în 1915 (N. r. r.).

diferite. Desigur că dintotdeauna au fost admise anumite transformări ale culorii locale în funcție de lumină, dar acum se întîmplă ceva mai mult: însăși ideea de culori fundamentale, afirmate egal, este zdruncinată. Aparența ansamblului pictural oscilează în cele mai diferite tonalități și, peste toate lucrurile, culoarea este așternută numai ca o licărire, ca un reflex, ca ceva ce plutește într-o veșnică mișcare.

Abia în veacul al 19-lea arta desenului a știut să tragă ultimele consecințe din reprezentarea aparențelor. Tot astfel și în tratarea culorii, abia impresionismul a reușit să depășească în mod substanțial barocul. Dar principiul acestei evoluții era manifest chiar în decursul transformărilor prin care a trecut arta din secolul al 16-lea, pînă în cel de-al 17-lea.

Pentru L e o n a r d o sau H o l b e i n, culoarea era acea materie frumoasă ce posedă în tablou o realitate corporală și o valoare în sine. O manta pictată în albastru ne impresionează prin exact aceeași materie, pe care o are — sau ar putea s-o aibă — o manta identică din realitate. În ciuda unor deosebiri dintre părțile luminate și cele umbrite, culoarea rămîne, în fond, egală cu sine însăși. Aceasta e de altfel și cauza pentru care L e o n a r d o cere ca umbrele să fie pictate numai cu ajutorul unui amestec de negru, în culoarea locală. Aceasta ar fi, după el, umbra « reală » [1].

Acest lucru e cu atît mai demn de remarcat, cu cît L e o n a r d o cunoștea precis existența culorilor complementare în părțile umbrite. Nu i-a venit însă în minte să folosească, din punct de vedere practic, această constatare teoretică. Tot astfel și L. B. Alberti observase că, dacă cineva trece printr-o livadă verde, fața i se colorează în aceeași culoare[2], dar nici el nu a găsit că această constatare ar putea să aibă vreo legătură directă cu pictura. Vedem astfel cît de puțin determinantă pentru crearea unui stil este simpla observare a naturii, și că de totdeauna principiile de ordin decorativ și certitudinile gustului sînt cele care decid, în ultimă instanță. În virtutea acestui principiu și tînărul D ü r e r se comportă cu totul altfel în studiile sale după natură, decît în picturile sale.

Mai tîrziu, cînd arta ce a urmat a renunțat să mai redea culoarea proprie a obiectelor (tonul local), acesta nu a reprezentat un simplu succes al naturalismului ci a fost determinat de apariția unui nou ideal despre frumusețea culorii. Am exagera spunînd că asistăm acum la dispariția totală a culorii locale, dar esența noii orientări constă, în primul rînd, în faptul că obiectul individual a renunțat să mai aibă o existență materială proprie, pentru a se urmări, în primul rînd, crearea unei impresii de « devenire ». R u b e n s, tot atît de bine ca și R e m b r a n d t, trec fără tranziție în umbră la o culoare complet diferită, și chiar dacă această culoare nu ne apare întotdeauna ca ceva autonom, ci numai ca o componentă a

---

1) *Leonardo*, op. cit., 729 (703): « qual'è in se *vera* ombra de'colori de'corpi » (N. a.).
2) *L. B. Alberti*, Della Pittura, libri tre; ed. Janitschek, p. 67 (66) (N. a.).

unui amestec, acest fapt constituie o simplă deosebire de grad. Atunci cînd Rembrandt pictează o pelerină roșie — mă gîndesc la mantila ce acoperă pe „Hendrickje Stoffels" (Muzeul din Berlin) — atunci elementul esențial nu mai este roșul culorii naturale, ci modul în care aceasta se schimbă chiar sub ochii privitorului: în umbră apar tonuri intense verzi și albastre, și numai incidental, în lumină, roșul pur. Observăm că accentul nu mai cade pe esență, ci pe devenire, pe metamorfoză. Prin aceasta, culoarea a dobîndit o viață complet nouă. Ea se sustrage acum oricărei determinări, și în fiecare punct sau în fiecare moment, ea apare sub altă înfățișare.

La acestea se poate adăuga, așa cum am mai amintit, și o « descompunere » a suprafețelor. În stilul clasic, culoarea locală era așternută uniform, în așa fel încît modeleul formelor se realiza prin eliminarea tonurilor intermediare, pe cînd în stilul pictural, pigmenții pot conviețui în mod nemijlocit, unii lîngă alții. Prin aceasta, culoarea pierde și mai mult din caracterul ei material. Nu se mai urmărește redarea suprafețelor astfel colorate încît să producă impresia de ceva imuabil ci acele reflexe ce rezultă din petele de culoare, din trăsăturile și punctele individual colorate. Pentru aceasta e necesar să privești de la oarecare distanță, deși o asemenea contemplare — în măsură să contopească elementele ce compun ansamblul cromatic — nu e singura justă. Perceperea felului în care acționează asupra spectatorului tușele divers colorate, este mai mult decît o simplă plăcere de « tehnician », ea reprezintă posibilitatea să se sesizeze elementul imponderabil dintr-o operă de artă. Acest imponderabil decurge, în ultimă analiză, din faptul că artistul a folosit o tehnică în care desenul sau culoarea s-au detașat complet, « s-au înstrăinat » de forma obiectivă.

Dacă voim să facem mai clară, prin comparația cu un fenomen fizic elementar, evoluția artelor plastice, să luăm ca exemplu momentul cînd apa clocotește într-un vas, la o anumită temperatură. Avem de a face cu același element, numai că din imobil, acesta a devenit mobil, din sesizabil, insesizabil. Numai sub această înfățișare, barocul a voit să recunoască viața.

Am fi putut recurge la această comparație mai de mult. De pildă, însăși întrepătrunderea părților luminate cu cele întunecate, caracteristică stilului pictural, putea să ne conducă la asemenea imagini. Dar noutatea, pe care barocul o aduce în această epocă, este multiplicitatea elementelor componente în materie de culoare. Lumina și umbra ajung să se contopească — în cele din urmă — într-un tot unitar, pe cînd în colorit este vorba de o conlucrare a unor culori ce rămîn absolut distincte. În expunerea noastră, nu ne-am ocupat încă de acest aspect de diversitate cromatică, vorbind numai despre culoare, nu despre culori. Dacă privim acum fenomenul în întreaga sa complexitate, făcînd abstracție, pentru moment, de armonia culorilor — subiect ce va constitui un capitol ulterior — ajungem la constatarea că, în concepția clasică, fiecare element cromatic rămîne izolat, unul lîngă celălalt, pe cînd în tehnica picturală, culoarea individuală apare tot atît de ancorată de

ansamblul pictural, ca un nufăr de fundul unui lac. La H o l b e i n, culorile sînt separate între ele ca celulele individuale ale unei lucrări în email (« cloisonné »), pe cînd la R e m b r a n d t, culoarea izbucnește pe alocuri dintr-o adîncime plină de mister, ca și cum — pentru a folosi o altă imagine — un vulcan ar da drumul unui șuvoi arzător, pentru ca în momentul următor, un alt focar de erupție să se poată deschide, în altă parte. Diferitele culori sînt conduse de o mișcare ce le unifică, și această impresie este în legătură cu aceleași cauze ce au stat și la baza mișcării unificatoare a luminii și a umbrei, pe care o cunoaștem. Se vorbește atunci de o comportare tonală, în funcție de valori, a coloritului.

Extinzînd astfel domeniul coloritului pictural, ni s-ar putea obiecta că aceasta n-ar mai fi o problemă vizuală, ci una de ordin decorativ. Altfel zis, că aici n-am mai avea de a face decît cu o simplă alegere de culori, și nu cu o concepție specială a vizualității. Am prevăzut o asemenea obiecție. Desigur că și în sfera culorii există picturalitate obiectivă, dar efectul obținut printr-o anumită alegere și dispunere a culorilor nu este incompatibil cu ceea ce ochiul poate extrage din simpla realitate înconjurătoare. Căci sistemele cromatice nu constituie ceva rigid, imuabil, ci ele permit o multiplă interpretare a lumii. Culorile pot fi considerate ca elemente izolate, dar și în înlănțuirea și mișcarea lor. Fără îndoială că există unele posibilități cromatice ce conțin aprioric un grad mai mare de mișcare unitară decît altele, dar, pînă la urmă, totul e posibil să se perceapă pictural. Pentru a se realiza asemenea efecte picturale, nu este de loc necesar să se recurgă la o atmosferă tulbure, ca încărcată cu vapori, care distruge culoarea, așa cum au procedat unii pictori de tranziție olandezi. Este firesc, însă, ca și aici atitudinea imitativă a artistului să fie însoțită de o anume exigență, determinată de sentimentul decorativ.

Ceea ce este comun între desenul pictural și coloritul pictural, este un anumit efect de mișcare, prin care, într-un caz lumina, în celălalt culoarea dobîndesc o viață independentă de obiect. Prin urmare, numim picturale acele motive din natură, în care substratul obiectiv al culorii a devenit mai greu de recunoscut. Un drapel atîrnînd liniștit, cu trei fîșii divers colorate, nu este pictural, și nici un grup de asemenea drapele nu constituie un aspect pictural, deși este mai propice prin repetarea fiecărei culori cu nuanțări diferite, în funcție de perspectivă. De îndată însă ce drapelele fîlfîie în vînt, de îndată ce fîșiile precis limitate se pierd și numai ici-colo apar fragmente izolat colorate, omul obișnuit e gata să descopere un spectacol pictural. Aceasta se întîmplă într-o măsură și mai mare în cazul unui tîrg plin de mișcare și culoare. Nu policromia tîrgului contribuie la această impresie, ci întrepătrunderea culorilor, care cu greu ar mai putea fi localizate pe obiecte izolate, dar în care — în opoziție cu un simplu caleidoscop — putem desprinde totuși semnificația obiectivă a culorilor individuale. Aceste observații concordă cu cele enunțate mai înainte, în legătură cu silueta picturală, și cu alte probleme asemănătoare. Invers, în stilul clasic nu există niciodată o impresie de culoare, care să nu fie legată de o formă precisă.

Sculptura

1. Generalități

Atunci cînd Winckelmann[1]) a judecat sculptura barocului, el a exclamat batjocoritor: «Ce mai contur!» El considera linia închisă, expresiv conturată, drept un element esențial al întregii sculpturi, și nesocotea orice fel de artă în în care conturul nu ar fi fost valorificat la maximum. Numai că în afară de o sculptură cu contururi puternic accentuate, ingenios și semnificativ concepute, poate exista și o sculptură cu contururi devalorizate, în care nu linia ar fi chemată să confere expresie ansamblului. Barocul a posedat o asemenea artă.

În sensul literar al cuvîntului, sculptura — ca artă a maselor corporale — nu cunoaște linia, dar contrastul dintre o sculptură lineară și alta picturală există totuși, iar efectul ambelor posibilități stilistice nu este mai puțin diferențiat decît l-am întîlnit în pictură. Sculptura clasică vizează limitele, în cuprinsul ei nu întîlnim nici o formă care nu s-ar putea exprima cu ajutorul unui motiv linear bine definit, nici o figură despre care nu s-ar putea spune în ce scop a fost concepută. Barocul neagă orice fel de contur. Aceasta nu înseamnă, cîtuși de puțin, să el ar exclude complet orice fel de siluetă, ci numai că artistul a evitat să-și fixeze figura sculptată în limitele unei siluete precis definite. Imposibil s-o reducem la un unghi de vedere unic, ea scapă, ca să spunem astfel, privitorului care ar dori s-o cuprindă. Natural că putem privi și sculptura clasică sub diferite unghiuri, dar apare evident că unele dintre acestea sînt s e c u n d a r e față de cel principal. Simțim un fel de șoc atunci cînd revenim la motivul principal, și este manifest că aici silueta este ceva mai mult decît o decupare întîmplătoare a ceea ce putem sesiza, la un moment dat, din formă; aceasta păstrează, în raport cu figura, un fel de autonomie, și tocmai din această cauză ea reprezintă ceva închis în sine. Invers, esențialul unei siluete baroce este că ea nu posedă o asemenea autonomie: un motiv linear nu trebuie să se consolideze nicăieri într-o existență proprie. Din nici un unghi de vedere, forma nu trebuie să fie îmbrățișată în întregime. Se poate spune încă mai mult: numai un contur detașat, înstrăinat de formă, este un contur cu adevărat pictural.

Și tot astfel sînt tratate și suprafețele. Nu e vorba de acea deosebire obiectivă, ce constă în faptul că arta clasică preferă suprafețele liniștite, în timp ce barocul, pe cele mișcate; însăși tratarea formei este diferită. Într-un caz, numai valori precise, tactile, în celălalt, totul este tranziție și schimbare. Tot astfel, de-o parte, numai forma existenței permanente, statornice, de cealaltă, aparența unor schimbări continue, o imagine în funcție de efecte, ce nu există în sine,

---

[1]) Johann-Joachim Winckelmann (1717—1768), arheolog german, primul teoretician important al neoclasicismului de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și inceputul celui de al XIX-lea. (N. tr.).

ci numai pentru ochi. Pe cînd în arta clasică, părțile luminate și cele întunecate sînt subordonate formei plastice, luminile par acum să se fi deșteptat la o viață complet autonomă. Într-o mișcare aparent liberă, ele joacă pe suprafețe, și se poate întîmpla adesea ca forma să se piardă complet în întunericul umbrei. Fără să aibă posibilitățile ce stau deschise unei arte bidimensionale, ca pictura, pentru care aparența constituie însuși fundamentul existenței sale, la rîndul ei, sculptura poate recurge și la ea desenări ale formei, ce nu mai au nimic de a face cu forma obiectivă, și care nu pot fi astfel denumite decît impresioniste.

Prin faptul că sculptura începe să se preocupe de aparențele pur optice, încetînd de-a mai acorda rolul important părților real palpabile, domenii complet noi ajung să-i devină accesibile. Astfel, ea va începe să rivalizeze cu pictura în reprezentarea momentului, a instantaneului, iar piatra va reuși să sugereze iluzia oricărui material. Se reproduce perfect strălucirea ochilor, ca și luciul mătăsii, sau supleţea cărnii. Ulterior, ori de cîte ori s-a ivit din nou o orientare clasică militînd pentru dreptul liniei și al volumului palpabil, s-a crezut necesar să se protesteze energic, în numele purității de stil, împotriva acestei materialități instaurate de baroc.

Statuile de stil pictural nu sînt niciodată izolate. Mișcarea trebuie să continue a răsuna și mai departe, fără a ajunge să se pietrifice într-o atmosferă imobilă. Chiar și umbra nișei are acum pentru statuie o cu totul altă însemnătate decît mai înainte, ea nu mai este un simplu fond, ci participă la jocul mișcării generale: întunericul adîncimii se unește cu umbra statuii. Aproape întotdeauna arhitectura trebuie să conlucreze cu sculptura, pregătind sau conducînd mișcarea mai departe. Dacă se mai adaugă și faptul că, uneori, figurile reprezentate sînt ele înșile dotate cu o mișcare proprie, obiectivă, asistăm atunci la acele minunate efecte de ansamblu, pe care le întîlnim adesea la altarele baroce nordice, în care figurile se acordă atît de bine cu osatura ansamblului, încît par a fi constituite dintr-o spumă, în violenta mișcare de valuri a arhitecturii generale. Scoase din această înlănțuire, ele își pierd orice semnificație, și pentru a demonstra aceasta e de ajuns să amintim rezultatele obținute prin anumite prezentări de acest fel, în muzeele noastre moderne.

În ceea ce privește terminologia, istoria sculpturii ne oferă aceleași dificultăți ca și istoria picturii. Unde încetează linearul și începe picturalul? Chiar în cuprinsul artei clasice vom avea deosebiri între stiluri mai mult sau mai puțin picturale. Pe măsură ce însemnătatea părților luminate și a celor întunecate va crește, iar forma net delimitată va ceda tot mai mult locul formei difuze, vom fi îndreptățiți să denumim acest proces ca o evoluție generală spre pictural. Ar fi însă cu desăvîrșire imposibil să determinăm punctul precis unde dinamismul luminii și al formei și-a cucerit o asemenea independență încît să justifice folosirea termenului de pictural, în deplina sa accepție.

Dar și aici este necesar să constatăm, așa cum am făcut pentru pictură, că autentica linearitate, ca și forma plastică net delimitată, n-au apărut decît la capătul

unei lungi evoluții. Abia în cursul veacului al 15-lea începe să se manifeste în sculptura italiană o sensibilitate lineară mai precisă, avînd drept consecință o oarecare autonomizare a limitelor formale, fără ca prin aceasta să se fi eliminat complet unele imbolduri în direcția unei picturalități mai dinamice. Una dintre cele mai delicate probleme legate de istoria stilurilor este aceea de a cîntări exact gradul de acuitate al unei siluete, sau de a determina adevăratul conținut pictural al unui relief de Antonio Rossellino, în aparență atît de vibrant. Diletantismul mai găsește aici o poartă deschisă. Fiecare socotește că numai modul cum consideră el lucrurile este singurul bun, și aceste divergențe de interpretare se produc mai ales atunci cînd ne aflăm în prezența unor efecte picturale, înțelese în sens modern și căutate cu orice preț. De altfel, în locul unor critici izolate, trebuie să incriminăm mai ales reproducerile ce împodobesc cărțile din epoca noastră, și care, prin felul în care sînt realizate — concepția, unghiul de vedere etc. — falsifică total caracterul esențial al operelor reprezentate.

Observațiile de mai sus se referă la istoria artei italiene. În ceea ce privește arta germană, situația este diferită. Aici a fost necesar un timp mai îndelungat pînă ce, din tradiția picturală a goticului tîrziu, s-a putut dezvolta o simțire plastică lineară. Să ne gîndim numai la predilecția, atît de caracteristică, pe care a manifestat-o arta germană pentru altarele împodobite cu figuri înghesuite legate între ele prin ornamente și al căror farmec principal constă tocmai într-o atare împletire, foarte picturală, de elemente. Dar aici se cere o prudență de două ori mai mare, pentru a nu vedea lucrurile mai pictural decît cer ele a fi văzute, criteriul de judecată trebuind să fie mereu pictura epocii respective. Oricît de ispitiți am fi de a vedea și în sculptură imagini în întregime libere, este sigur că, înainte de epoca goticului tîrziu, publicul n-a avut ocazia să vadă altfel de efecte picturale, decît cele pe care pictorii le obțineau copiind natura.

Ceva din esența picturalului va persista însă mai tîrziu în sculptura germană. Arta lineară a țărilor latine a părut totdeauna foarte rece sensibilității germane, și este caracteristic faptul că un italian, Canova, a fost acela care, la sfîrșitul veacului al 18-lea, a regrupat sub steagul linearității întreaga sculptură apuseană.

2. *Exemple*

Pentru a ilustra categoriile pe care le-am propus, ne vom mărgini să prezentăm numai exemple italiene. Tipul clasic a fost perfectat aici într-o puritate de neîntrecut iar, în ceea ce privește stilul pictural, Bernini reprezintă cea mai puternică prezență artistică a Occidentului.

Pentru a urma ordinea adoptată în analizele precedente, ne vom opri mai întîi la două busturi. Desigur, Benedetto da Majano (il. 26) nu este un cinquecentist, dar severa precizie a formei plastice nu lasă nimic de dorit ca

linearitate (poate că în fotografie detaliile apar prea accentuate). Esențial este însă modul cum ansamblul imaginii a fost încadrat într-o siluetă fixă și solidă, cum fiecare formă particulară — gura, ochii, fiecare încrețitură a feții — și-a găsit o expresie definitivă, imobilă, construită pe dimensiunea durabilului. Generația următoare ar fi cuprins aceste forme în unități mai mari, însă caracterul clasic, decurgînd dintr-o înțelegere, pretutindeni palpabilă, a volumului, este încă de acum pe deplin exprimat. (Ceea ce ar putea fi interpretat ca o sclipire vibrantă — de exemplu, în îmbrăcăminte — este numai un efect datorat reproducerii.) La origine, culoarea conferea o tonalitate uniformă motivelor stofei. Tot astfel pupilele, la care ușor se poate percepe privirea laterală, erau subliniate prin pictură.

Opera lui Bernini (il. 27) este astfel tratată, încît nicăieri nu o putem analiza linear; chiar sculpturile concepute «cubic» se sustrag perceperii tactile directe. Suprafețele și cutele îmbrăcămintei au încă de la început un caracter dinamic, dar aceasta ar constitui numai un simplu factor extrinsec: mai mult însă ele sînt văzute, aprioric, în afară de orice delimitare plastică. Suprafețele tresar și forma cedează sub mîna ce le atinge. Sclipiri trec ca fulgerul peste reliefuri, exact în felul prin care Rubens integra luminile, subliniate prin alb, în desenele sale. Ansamblul formelor nu mai este văzut în funcție de siluetă. Să comparăm aspectul umerilor: la Benedetto este o linie ce curge liniștită, în timp ce la Bernini, un contur mișcat ce tinde pretutindeni să-și depășească limitele. Același lucru se poate spune și despre fizionomie. Și aici totul este dispus în vederea creării unei impresii de metamorfoză. Factorul hotărîtor pentru caracterul baroc al lucrării nu-l constituie imaginea gurii deschise, ci faptul că umbra acesteia nu reprezintă o necesitate de ordin plastic. Deși aici avem de a face cu o formă sculptată în «ronde bosse», în fond concepția ce i-a stat la bază e aceeași pe care am întîlnit-o și în desenele lui Frans Hals sau Lievens. Printre semnele ce indică trecerea de la palpabil la impalpabil, altfel spus la realitatea optică, redarea părului și a ochilor este întotdeauna extrem de caracteristică. Aici «căutătura» a fost obținută prin trei străpungeri pentru fiecare ochi.

Busturile baroce par să ceară întotdeauna o drapare bogată. Impresia de mișcare din figură are o nevoie categorică de acest suport. În pictură întîlnim aceeași situație, și El Greco n-ar fi el însuși, dacă n-ar prelungi mișcarea figurilor sale, prin mersul grăbit al norilor de pe cer.

Pentru a studia stilul epocii de tranziție, e bine să ne oprim la numele lui Vittoria. Fără a fi, în ultimă analiză, cu totul picturale, busturile sale se bazează în mod absolut pe un efect armonios de lumină și de umbră. Evoluția sculpturii coincide astfel, cu cea a picturii, prin faptul că, și aici, stilul pictural este introdus printr-o tratare mai bogată în jocuri de lumină și umbră, ce învăluie forma plastică fundamentală. Plasticitatea mai există încă, dar lumina este acum elementul ce dobîndește o însemnătate cu totul deosebită. Viziunea pictu-

rală pare să se fi dezvoltat mai întîi în direcția imitării, și abia după ce ochiul a fost suficient educat în acest sens, a trecut și în domeniul decorativului.

Referindu-ne la figurile statuare, văzute în întregime, vom face o paralelă între Jacopo Sansovino (il. 29) și Puget (il. 28). Reproducerile pe care le dăm sînt prea mici pentru a ne putea face o idee mai clară despre modul de tratare a formei la ambii artiști; totuși contrastul stilistic între ei este atît de izbitor, încît devine sensibil chiar la dimensiuni atît de reduse. Imaginea „Sfîntului Iacob", executată de Sansovino este, înainte de toate, un exemplu tipic de reprezentare a unei siluete clasice. Din nefericire — așa cum se întîmplă adesea — fotografia nu a fost luată dintr-o poziție frontală, necesară acestui tip și prin aceasta ritmul apare cam șters. Dacă privim soclul pe care sînt fixate picioarele observăm unde stă greșeala: fotograful s-a deplasat prea mult spre stînga. Consecințele acestei greșeli sînt sensibile pretutindeni, poate cel mai puternic la mîna ce ține cartea: aceasta din urmă se îngustează atît de mult încît nu-i mai putem vedea decît cotorul, nimic altceva, în timp ce legătura dintre mînă și braț a devenit atît de neclară, încît nu poate decît contraria un ochi exersat în asemenea probleme. Dacă însă se alege un unghi potrivit, atunci totul devine limpede dintr-odată, și perceperea supremei clarități ce se dezvăluie în această operă merge mînă în mînă cu sesizarea desăvîrșitei sale unități ritmice.

Figura lui Puget, dimpotrivă, dovedește voința semnificativă a artistului de-a nega conturele. Firește că și aici forma se detașează, într-o oarecare măsură, de fondul pe care e proiectată, ca o siluetă, dar noi nu mai sîntem cîtuși de puțin obligați să o urmărim. Raportată la conținutul pe care-l cuprinde, silueta nu mai reprezintă în sine nimic, și ea acționează numai ca ceva întîmplător, ce variază în funcție de schimbarea unghiurilor de vedere, fără ca printr-un astfel de procedeu efectul ei să apară într-un fel amplificat sau diminuat. Ceea ce constituie caracterul specific pictural al acestei opere nu constă în faptul că liniile ei sînt mai puternic agitate, ci că ele nu mai sesizează, nici nu mai fixează forma. Acest lucru e valabil atît în ceea ce privește ansamblul, cît și detaliile.

Trecînd acum la modul de distribuire a luminii — la Puget, firește, mult mai agitat decît la Sansovino — trebuie să precizăm că, în timp ce la acesta din urmă, lumina și umbra stăteau cu totul în slujba descrierii obiective a corpurilor, acum ele se separă complet de formă. Ceea ce caracterizează în primul rînd stilul pictural este faptul că lumina dobîndește acum o viață proprie, capabilă să scoată forma plastică din sfera palpabilității directe. Aici ar fi locul să ne referim din nou la remarcile făcute mai înainte, în legătură cu bustul executat de Bernini, în care forma era concepută, într-un spirit total diferit de arta clasică, ca o simplă aparență optică. Nu vrem să susținem prin aceasta că forma corporală și-ar fi pierdut complet palpabilitatea, dar acțiunea pe care o mai exercită asupra organelor noastre tactile nu mai constituie un element esențial. Și totuși, în tratarea suprafeței, piatra a căpătat acum o materialitate mult mai pronunțată decît

înainte. Dar și această materialitate — de pildă, redarea deosebirii dintre duritate și moliciune etc. — este o iluzie pe care o datorăm numai ochiului, și care s-ar evapora de îndată ce mîna ar încerca să-i verifice exactitatea.

Nu vom lua deocamdată în considerare alți factori ce contribuie la intensificarea impresiei de mișcare, și anume: frîngerea osaturii tectonice, transpunerea compoziției bidimensionale într-o compoziție în adîncime, și alte probleme similare. În schimb trebuie să notăm încă de acum faptul că în sculptura cu caracter pictural umbra nișei a devenit o parte integrantă a efectului de ansamblu, prin aceea că o simțim angrenată în mișcarea generală a luminii, ce scaldă întreaga figură. Din același motiv, desenatorii din epoca barocă nu schițează nici cea mai rapidă schiță de potret, pe hîrtie, fără să-i adauge o umbră ce-i servește de fond.

O sculptură care urmărește efecte picturale tinde mai degrabă să-și plaseze figurile, fie în zid, fie într-un complex de alte figuri, decît să le izoleze, astfel încît să poată fi înconjurate și privite din toate părțile. Deși barocul tinde să se elibereze cît mai mult de vraja suprafeței — vom reveni asupra acestei probleme — interesul său major este să-și limiteze totuși posibilitățile sale vizuale. Caracteristice, din acest punct de vedere, sînt capodoperele lui Bernini, mai ales acelea care, în genul compoziției cu sf. Tereza (il. 30), sînt incluse într-o nișă pe jumătate deschisă. Tăiat de pilaștrii cadrului și luminat, de sus, de un izvor propriu de lumină, acest grup impresionează profund, ca o imagine scoasă, într-un anumit sens, din realitatea palpabilă. Printr-un anumit mod de tratare picturală a formei artistul a avut grijă să răpească pietrei tactilitatea ei imediată. Linia, în sens de limită formală, a fost total izgonită, iar suprafețele au fost atît de străpunse de mișcare, încît caracterul tactil al lucrării s-a șters, mai mult sau mai puțin, din impresia ansamblului.

În contrast cu aceasta, să ne gîndim la statuile culcate ale lui Michelangelo, din capela Medici, care nu sînt altceva decît pure siluete. Chiar și formele în racursiu sînt realizate într-o concepție plană, adică reduse la un expresiv efect de siluetă. Din contră, Bernini a făcut totul pentru ca forma să nu se înscrie niciodată în conture fixe. Conturul general al trupului sfintei, căzute în extaz, constituie o figură total lipsită de sens, iar vestmîntul ei pare astfel modelat, încît n-ar putea fi exprimat prin nici un fel de analiză lineară. Linia fulgeră pe ici, pe colo, dar numai o clipă. Nimic rigid și sesizabil, totul este mișcare și veșnică schimbare. Expresia ansamblului se bazează, în primul rînd, pe jocul luminilor și al umbrelor.

Lumină și umbră — iată elementele pe care și Michelangelo le-a lăsat să se exprime, prin bogate contraste, dar ele însemnau pentru acel artist valori de ordin plastic și ca mase limitate întotdeauna subordonate formei. La Bernini, în schimb, ele au caracterul ilimitatului, și dacă n-ar fi fixate în forme precise ele s-ar alunga — ca elemente dezlănțuite — într-un joc sălbatic, peste suprafețe și prăpăstii.

Cît de multe concesii se fac acum simplei viziuni optice, ne-o dovedeşte efectul extrem de material al carnaţiei şi al ţesăturilor (vezi cămaşa îngerului !). Din acelaşi spirit au ieşit şi norii, trataţi iluzionist care, plutind aparent liber, servesc drept bază trupului personajului principal.

Consecinţele acestor premise, pentru felul cum va fi înţeles de acum înainte, relieful, nu sînt greu de ghicit şi, deci, nu se simte nevoia de-a fi ilustrate. Ar fi totuşi eronat să se creadă că această artă prin faptul că ignora deplina corporalitate ce decurge din tehnica în «ronde-bosse», ar fi fost total lipsită de efecte pur plastice. Aceste diferenţe, grosolan materiale, importă prea puţin. Căci şi figurile libere pot fi la fel de aplatizate ca şi reliefurile, fără a-şi pierde prin aceasta plenitudinea corporală. Ceea ce decide, în ultimă analiză, nu este faptul obiectiv, ci efectul pe care e în stare să-l producă.

Arhitectura

1. Generalităţi

Cercetarea noţiunilor de pictural şi de non-pictural, în artele tectonice, oferă un interes deosebit, prin faptul că noţiunile respective, eliberate acum de necesităţile decurgînd din simpla imitaţie, apar aici ca pure concepte de ordin decorativ. Condiţiile nu sînt, fireşte, identice în pictură şi în arhitectură, ultima — prin însăşi natura ei — neputînd deveni în aceeaşi măsură o artă a aparenţei, ca pictura. Deosebirea fiind totuşi numai de grad, va fi posibil să reluăm şi aici, fără să le modificăm esenţial, principalele idei servind la definirea noţiunii de pictural.

Fenomenul de la care trebuie pornit este că arhitectura ne poate impresiona în două feluri, total diferite: unul, în care ansamblul arhitectonic trebuie conceput ca ceva definit, solid şi durabil, şi altul, în care, în ciuda stabilităţii, ansamblul respectiv apare într-un joc aparent de continuă mişcare, altfel spus, de schimbare. Să nu fim greşit înţeleşi ! Natural că oricare arhitectură şi decoraţie conţine anumite sugestii de mişcare: coloana creşte în sus, în zid se dezvoltă forţe active, cupola se înalţă, şi vrejul cel mai modest dintr-un ornament participă la o mişcare, cînd furişată, cînd mai vie. Dar, în ciuda acestei mişcări, în arta clasică imaginea rămîne constantă, pe cînd arta post-clasică deşteaptă iluzia că totul ar trebui să se schimbe sub ochii noştri. Aceasta este deosebirea dintre un ornament rococo şi un altul din Renaştere. Un pilastru renascentist poate fi decorat oricît de exuberant, păstrînd totuşi aparenţa a ceea ce este el în esenţă, în timp ce ornamentele răspîndite în rococo peste întreaga suprafaţă, creează impresia că s-ar afla într-o continuă agitaţie. Lucrurile nu se petrec diferit nici în arhitectura de

mari proporții. Desigur că edificiile nu se mișcă, și zidul rămîne zid, dar se poate observa o deosebire foarte sensibilă între aparența «finită» a arhitecturii clasice și imaginea — niciodată total sesizabilă — a artei de mai tîrziu. E ca și cum barocul s-ar fi temut să-și spună vreodată ultimul cuvînt.

Această impresie de devenire, de neliniște, are cauze foarte diferite și în capitolele următoare vom căuta să aducem unele exemple, menite să contribuie la limpezirea lor. Aici ne propunem să lămurim numai următoarea problemă: ce poate să însemne noțiunea de «pictural», nu în accepția uzuală a acestui termen — care înțelege prin pictural, tot ceea ce se leagă, într-un mod oarecare, de impresia de mișcare — ci într-un sens specific.

S-a spus, pe bună dreptate, că efectul unei încăperi bine proporționate ar trebui să se facă simțit, chiar dacă am fi conduși prin ea cu ochii legați. Ar fi vorba atunci de un spațiu perceput în «corporalitatea» sa, prin organele noastre corporale. Acest efect spațial este propriu oricărei arhitecturi. Dacă în locul corporalității intervine un coeficient de ordin pictural, atunci acest element pur optic, această imagine vizuală, nu mai este accesibil simțirii noastre tactile. O perspectivă spațială devine picturală nu prin calitatea arhitectonică a încăperilor sale individuale, ci prin imaginea de ordin vizual, pe care o primește spectatorul. Diversele incidente în planurile ansamblului impresionează prin imaginea vizuală creată din întretăierea unor forme cu altele, astfel încît forma individuală nu mai poate fi percepută separat și palpabil, ci numai «văzută» într-o succesiune de forme. Ori de cîte ori trebuie să ținem seama de asemenea imagini vizuale, ne aflăm într-un domeniu pictural.

Este de la sine înțeles că și arhitectura clasică ține să fie «văzută» și că tactilitatea ei are numai o semnificație ideală. Și tot astfel, un edificiu poate fi privit și el din mai multe puncte de vedere: în racursiu sau nu, sub un unghi mai mare sau mai mic de întretăiere etc., însă, sub toate aceste înfățișări, forma fundamentală tectonică va străbate întotdeauna ca element esențial. Acolo unde această formă fundamentală se denaturează, vom simți că avem de a face cu un aspect secundar, pe care nu-l vom putea suporta mult timp. Arhitectura picturală, din contra, are tot interesul să permită formei fundamentale să apară în imagini cît mai multe și mai variate. Pe cînd în stilul clasic accentul cade pe forma stabilă și, în raport cu ea, aparența variabilă nu mai posedă nici un fel de valoare autonomă, arhitectura barocă se bazează, încă de la început, numai pe «imagini vizuale». Cu cît acestea sînt mai variate și cu cît se depărtează mai mult de forma obiectivă, cu atît va fi mai apreciat caracterul pictural al arhitecturii.

Privind casa scării a unui bogat castel rococo, nu vom urmări niciodată soliditatea formelor, durabilitatea sau corporalitatea construcției, ci ne vom simți atrași numai de agitația unduitoare a variatelor ei aspecte, convinși fiind că ele nu sînt numai impresii întîmplătoare și efecte secundare, ci că în acest spectacol de mișcare fără sfîrșit, își găsește sensul și expresia însăși viața clădirii.

Concepţia bramantescă a Catedralei sf. Petru — construcţie pe plan circular avînd cupole — ar fi fost în măsură să ne ofere foarte multe aspecte, cu excepţia celui pictural, care ar fi părut arhitectului şi contemporanilor săi ca total lipsit de importanţă. Esenţială era numai forma în existenţa sa reală, şi nu imaginile «deformate», într-un fel sau altul, datorită mişcării. Într-un sens strict, arhitectura «arhitectonică» refuză se recunoască, din principiu, mai multe puncte de privire ale spectatorului, din care ar rezulta anumite «deformări», sau, dacă admite mai multe, le admite pe toate. În schimb, arhitectura «picturală» ţine seama întotdeauna de privitor şi, din această cauză, ea nu doreşte cîtuşi de puţin să realizeze construcţii ce trebuiesc înconjurate de jur împrejur, aşa cum a gîndit Bramante clădirea sfîntului Petru. Ea limitează, aşa zicînd, locul unde trebuie să se plaseze spectatorul, pentru a obţine mai sigur efectele scontate de artist.

Dacă vederea pur frontală îşi reclamă în continuare prioritatea, întîlnim totuşi de acum înainte şi compoziţii ce atestă cu claritate că importanţa acestui fel de vedere începe a fi contestată. Foarte limpede apare aceasta la biserica Karl-Borromäus din Viena, cu cele două coloane ale sale plasate înaintea faţadei, a căror valoare devine manifestă numai dintr-o perspectivă nefrontală, atunci cînd coloanele apar inegale, întretăind cupola centrală.

Acesta este şi motivul pentru care nu s-a considerat vreodată un inconvenient faptul de a se clădi un edificiu baroc, astfel încît faţada, construită la stradă, să nu poată fi văzută niciodată frontal. Biserica Theatinilor «Theatinerkirche» [1] — din München, un exemplu renumit pentru o faţadă cu două turnuri, a fost degajată abia de Ludovic I, în epoca neoclasicismului; la origine, ea era pe jumătate ascunsă într-o stradă îngustă. Aparenţa trebuia să fie întotdeauna aceea de asimetrie optică.

Se ştie că barocul a îmbogăţit repertoriul formal. Figurile devin mai complicate, motivele se opun unele altora, ordinea diferitelor părţi este mai greu sesizabilă. Fiind vorba aici de evitarea, din principiu, a «clarităţii absolute», vom amîna deocamdată să tratăm această problemă, revenind la ea la capitolul respectiv. Ne vom mărgini să atingem această chestiune numai în măsura în care va fi vorba de transpunerea unor valori tactile pure în valori optice. Gustul clasic foloseşte mai întotdeauna limite lineare, clare şi palpabile, fiecare suprafaţă este sever delimitată, fiecare volum se exprimă într-o formă în întregime tangibilă, şi nu aflăm nici o formă care să nu fie perfect perceptibilă în corporalitatea ei. În epoca barocă asistăm, pe de o parte la o devalorizare a liniilor — înţelese ca limită — dar şi la o multiplicare sensibilă a acestora. Prin faptul că forma se complică în ea însăşi şi că ordinea generală devine tot mai confuză, va apare din ce în ce mai greu ca părţile individuale să se mai valorifice din punct de vedere plastic, în

[1]) Theatinii — ordin religios — Ordo Regularium Theatinorum — instituit în 1524 la Roma de Pietro Caraffa (viitorul papă Paul IV) (N. tr.).

ansamblul formal ia naştere o mişcare pur optică, independentă de aspectul particular al fiecărui element. Zidul vibrează şi spaţiul tresare din toate unghiurile sale.

Trebuie să ne ferim mai ales să identificăm acest efect pictural de mişcare cu marea mişcare de mase constructive a unor impozante edificii italiene. Patosul unor ziduri arcuite şi al unor puternice aglomerări de coloane nu constituie decît cazuri particulare. Tot atît de picturală poate fi şi uşoara vibrare a unei faţade de un relief abia perceptibil. Şi acum să ne punem întrebarea: care este imboldul specific al acestei transformări de stil? Simpla referire la farmecul pe care-l reprezintă o intensificare a expresiei, sau o îmbogăţire a repertoriului formal, dezvoltat însă pe o bază comună cu arta anterioară, nu explică nimic. Ceea ce caracterizează barocul nu este faptul că formele lui sînt mai numeroase, ci că acestea produc un efect total diferit. Este evident că şi în arhitectura barocă ne aflăm în faţa unui fenomen asemănător aceluia pe care l-am mai întîlnit, atunci cînd am vorbit de evoluţia desenului de la Holbein la Van Dyck şi Rembrandt. Ca şi în cazurile amintite, tot astfel şi în arta tectonică, nimic nu trebuie să se consolideze în linii şi suprafeţe tactile, impresia durabilităţii trebuie înlocuită prin aceea a schimbării, iar formele să respire libere. Iată ideea centrală a barocului, abstracţie făcînd de toate celelalte deosebiri de ordin expresiv.

Impresia mişcării se realizează însă numai atunci cînd, în locul realităţii corporale, intervine aparenţa optică. Aşa cum s-a mai arătat, acest lucru nu se poate realiza în aceeaşi măsură în arta tectonică, ca în pictură, şi dacă e posibil să vorbim de o ornamentică impresionistă, e peste putinţă să ne referim la o arhitectură impresionistă. La dispoziţia artei tectonice stau totuşi mijloace suficiente pentru a opune tipul ei clasic, tipului pictural. Aceasta depinde întotdeauna de măsura în care forma individuală se supune mişcării «picturale» de ansamblu. Linia devalorizată se împleteşte mai uşor în marele joc al formelor decît linia-limită, cu funcţie plastică. Lumina şi umbra care înainte rămîneau ancorate de formă se transformă în elemente picturale, atunci cînd par să devină autonome faţă de aceasta. În timp ce în stilul clasic, ele erau dependente de structură, în cel pictural ele apar deslegate şi trezite la o viaţă de sine stătătoare. Nu mai putem percepe în mod izolat umbrele pilaştrilor, ale cornişelor şi ale acoperişurilor de deasupra ferestrelor, sau, cel puţin nu le mai percepem numai pe ele: umbrele se leagă şi forma plastică poate dispare complet, pentru moment, în mişcarea de ansamblu ce joacă pe suprafeţe. În încăperile interioare, această mişcare liberă a luminii poate merge de la o luminozitate orbitoare la un întuneric absolut, sau să vibreze în tonuri foarte vii, principiul rămîne însă acelaşi. Pentru primul caz ne gîndim la puternica mişcare plastică a interioarelor bisericii italiene, în al doilea, la uşoara tresărire a luminii într-o odaie rococo, modelată cu cea mai mare delicateţe. Faptul că rococo-ul a folosit atît de mult pereţii cu oglinzi nu înseamnă numai că el a iubit luminozitatea, ci şi că el a dorit să deprecieze însăşi valoarea zidului — ca

suprafață materială — prin sclipirea insesizabilă și iluzia lipsei de corporalitate a oglinzii.

Dușmanul de moarte al picturalului îl constituie izolarea formei individuale. Pentru a suscita iluzia mișcării, formele trebuie să se adune, să se împletească, să se contopească. O mobilă compusă pictural are întotdeauna nevoie de atmosferă: nu putem așeza o comodă rococo în fața oricărui zid, mișcarea trebuie să se continue, să răsune mai departe. Farmecul specific ce se desprinde din interiorul unei biserici rococo constă în faptul că fiecare altar, fiecare confesional se contopește în ansamblu. Ce grad poate atinge o evoluție consecventă pe drumul suprimării limitelor tectonice, se poate constata — cu uimire — privind, de pildă, suprema mișcare picturală din capela sf. Ioan de Nepomuk a fraților A s a m, din München.

De îndată ce clasicismul își va face reapariția, formele vor începe iar să se despartă. Din nou pe fațada unui palat vom vedea cum ferestrele se juxtapun, într-un mod absolut distinct. Iluzia s-a risipit. Forma corporală, solidă și durabilă, va fi singura ce trebuie să mai vorbească, în ansamblu, și aceasta înseamnă că elementele lumii palpabile — linia, suprafața, volumul geometric — vor prelua din nou conducerea. Arhitectura clasică își propune să atingă frumusețea în ceea ce există, în timp ce frumusețea barocă este cea a mișcării. În cuprinsul clasicismului — al formelor «pure» — se caută să se dea o imagine vizibilă perfecției unor proporții etern valabile; în baroc, valoarea realității palpabile și desăvîrșite pălește înaintea ideii de viață ce respiră liber. Structura corpurilor nu este indiferentă, dar esențial e numai faptul că ele se mișcă: în mișcare rezidă, înainte de toate, farmecul vieții.

Acestea sînt trăsături fundamentale care diferențiază anumite concepții despre lume («Weltanschauung»). Ceea ce am discutat aici despre pictural și nepictural constituie o parte din exprimarea unei concepții despre lume în artă. Dar spiritul unui stil este prezent, în egală măsură, atît în lucrurile mari, cît și în cele mici. Un simplu vas e suficient pentru a ilustra acest contrast stilistic pe care l-am întîlnit în istoria generală a artei. Cînd H o l b e i n desenează un ulcior (il. 122) avem de-a face cu o formă plastică închisă, de un perfect caracter finit. În schimb, o vază de stil rococo (il. 123) prezintă o aparență picturală nedefinită, ce nu se ancorează într-un contur ușor perceptibil, cu o mișcare de lumină jucînd peste suprafețe, ce face iluzorie sesizarea ei; forma nu se epuizează într-un s i n g u r aspect, ci păstrează pentru spectator ceva infinit.

Cu oricîtă parcimonie am folosi noțiunile, cele două cuvinte, pictural și nepictural, nu sînt de loc suficiente pentru a desemna nenumăratele nuanțe ale evoluției istorice.

Trebuie să deosebim, în primul rînd, caracterele teritoriale și cele naționale; popoarelor germanice le este adînc intrată în sînge natura picturalului și niciodată nu s-au simțit la largul lor în apropierea arhitecturii «absolute». Pentru a cunoaște tipul acesteia din urmă trebuie să mergem în Italia. Stilul arhitectonic

ce domină epoca modernă și care-și are rădăcinile în veacul al 15-lea, a reușit în perioada clasică să se elibereze de orice altă preocupare secundară de ordin pictural, constituindu-se ca stil pur «linear». În contrast cu epoca quattrocentistă, B r a m a n t e a întreprins cu consecvență stabilirea efectelor arhitectonice prin valori pur corporale. Dar chiar în Italia Renașterii existau deosebiri. Italia de nord și, mai ales, Veneția, au fost întotdeauna mai picturale decît Toscana și Roma, îndreptățindu-ne să folosim în legătură cu ele noțiunea respectivă, chiar în cuprinsul epocii lineare.

Mutația de la linear la pictural, în epoca barocă, a fost săvîrșită în Italia într-un cadru de o mare strălucire. Să nu uităm însă că extremele consecințe ale noului stil au fost trase abia în nord. Aici simțirea picturală pare să se întrupeze chiar din solul respectiv. Chiar în așa-numita Renaștere germană, care simțea cu atîta energie și seriozitate formele în funcție de conținutul lor plastic, efectul pictural rămîne totuși elementul cel mai prețios. Forma finită înseamnă prea puțin pentru fantezia germană; ea trebuie să fie întotdeauna întrecută de farmecul mișcării. Așa se face că, în cuprinsul acestui stil al mișcării («Bewegungsstil»), Germania a construit clădiri într-un inegalabil mod pictural. Măsurat cu astfel de modele, barocul italian lasă să transpară întotdeauna o simțire funciar plastică, iar pentru arta fulgerant strălucitoare a rococo-ului, patria lui B r a m a n t e a fost accesibilă numai într-o măsură relativ restrînsă.

În ceea ce privește succesiunea în timp, desigur că nici aici faptele nu pot fi cuprinse numai în două noțiuni. Evoluția decurge prin tranziții imperceptibile și ceea ce uneori numesc pictural în raport cu un exemplu mai vechi, poate să-mi pară nepictural în comparație cu un exemplu mai recent. Deosebit de interesante sînt cazurile în care, în cuprinsul unei concepții de ansamblu picturale, se ivesc tipuri lineare. Primăria din Amsterdam, de exemplu (il. 107), cu zidurile ei netede și golurile dreptunghiulare ale șirurilor de ferestre, pare să fie un exemplu absolut de linearism. În fapt, ea a izvorît dintr-o reacție clasicistă, însă nici legătura cu polul pictural nu-i lipsește cu totul. Important este însă modul cum contemporanii ei au văzut această construcție, și asta o aflăm din numeroasele imagini ce s-au pictat după ea în veacul al 17-lea, imagini ce ne-o arată cu totul diferită de felul cum ar fi conceput-o un pictor linearist. Lungile șiruri de ferestre egale nu sînt, în sine, nepicturale; problema constă numai în modul cum au fost ele privite. Un artist vede numai linii și unghiuri drepte, un altul, numai suprafețe vibrînd într-o semiobscuritate plină de farmec.

Orice epocă privește lucrurile cu ochii ei proprii, și nimeni nu-i poate contesta acest drept; istoricul însă trebuie să se întrebe de fiecare dată ce fel de viziune reclamă reprezentarea respectivă. În pictură (care nu poate fi privită decît din față) aceasta se obține mai ușor decît în arhitectură, unde nici o barieră nu vine să restrîngă arbitrarul interpretărilor. Materialul ce servește la ilustrarea istoriei artei este plin cu fotografii luate din unghiuri de vedere false și cu inter-

pretări eronate. Aici nu ne mai poate ajuta decît controlul cu ajutorul imaginilor contemporane.

O clădire cu forme variate, din epoca gotică tîrzie, cum e Primăria din Louvain, nu trebuie desenată așa cum o vede un ochi modern, trecut prin experiența impresionistă, (în orice caz, un astfel de desen n-ar putea constitui o reproducere utilizabilă din punct de vedere științific). Tot astfel un sipet (Truhe) din goticul tîrziu, sculptat în relief plat, nu trebuie judecat în același mod cu o « comodă » rococo. Deși ambele obiecte sînt « picturale », imaginile epocilor respective dau istoricului date destul de precise despre felul cum picturalul unuia trebuie diferențiat de al celuilalt.

2. *Exemple*

Despre deosebirea dintre arhitectura picturală și cea nepicturală (sau severă) ne putem face ușor o idee mai lămurită, luînd ca exemplu un caz în care gustul pictural a trebuit să intre în conflct cu o clădire mai veche, altfel spus, atunci cînd prin modificarea unei construcții mai severe s-a trecut la un stil mai pictural.

Biserica Sf. Apostoli din Roma (il. 31) are un corp de clădire mai ieșit în afară, în stilul Renașterii timpurii, compus dintr-o galerie cu arcuri, cu parter și etaj, cu pilaștrii — jos — și coloane subțiri — sus. În veacul al 18-lea, galeria de sus a fost zidită, fără a se aduce prin aceasta prejudicii impresiei de ansamblu. Construit în întregime pentru a sugera mișcarea, zidul adăugat ulterior face sesizabil contrastul semnificativ pe care-l prezintă, față de caracterul sever al parterului. Nu vom cerceta aici dacă această impresie de mișcare este obținută prin mijloace atectonice (ridicarea frontoanelor ferestrelor mai sus de punctul de unde pornesc picioarele arcelor), sau derivă din motivul unei articulări ritmice (inegala accentuare a cîmpurilor, cu ajutorul statuilor de pe balustradă, în margini și la centru). Nu trebuie să ne preocupe acum nici forma particulară a ferestrei centrale, puternic reliefată față de linia zidului (vizibilă în mijlocul ilustrației noastre).

Autentic pictural este faptul că formele au pierdut aici orice caracter de izolare tactilă și corporală, în asemenea măsură încît pilaștrii și arcurile galeriei de jos apar, în comparație, ca ceva cu totul diferit, ca singurele ce posedă o valoare plastică reală. Aceasta nu constituie un amănunt de stil, spiritul însuși al formei este diferit. Nici ductul mișcat al liniei (în frîntura colțurilor frontoanelor), nici chiar multiplicitatea liniei (în arcuri și suporturi), nu sînt atît de hotărîtoare, cît faptul că aici ia naștere o mișcare ce vibrează peste întreg ansamblul. Acest efect presupune că privitorul poate face abstracție de caracterul pur tactil și poate să se lase cu totul în voia simplului aspect optic, acolo unde o aparență se împletește cu alta. Modul de tratare a formei favorizează în gradul cel mai înalt acest fel de înțele-

gere. Este greu, aproape imposibil, de a percepe vechile coloane drept niște forme plastice, iar arhivolta, simplă la origină, este și ea acum tot mai accentuat sustrasă palpabilității directe. Prin interpătrunderea motivelor — arcuri și frontoane — aspectul se complică cu desăvîrșire pînă într-atît, încît sîntem împinși tot mai mult să concepem mai de grabă mișcarea de ansamblu a suprafeței, decît forma corporală individuală.

Într-o arhitectură severă, fiecare linie acționează ca o muchie și fiecare volum, ca un corp solid; în arhitectura picturală, impresia corporalității nu încetează, însă o dată cu ideea tactilității se naște și acea iluzie a mișcării ce străbate totul, și care se desprinde din elementele ce se sustrag palpabilității.

O balustradă, concepută într-un stil sever, este o sumă de atîtea și atîtea unități — balustre — care se afirmă perceperii noastre ca niște corpuri separate și palpabile, în timp ce la o balustradă picturală, ceea ce predomină este vibrarea ansamblului formelor.

Un plafon renascentist este un sistem de cîmpuri clar delimitate; în baroc, chiar atunci cînd desenul nu este confuz și nu sînt suprimate limitele tectonice, mișcarea ansamblului este aceea spre care tinde intenția artistului.

Ce înseamnă, la proporții mai mari, o asemenea mișcare, reiese limpede și pe deplin convingător dintr-un exemplu ca acela al superbei fațade a bisericii S. Andrea din Roma (il. 32). Inutil să-i căutăm pandantul clasic. Aici o formă urmează alteia într-o tălăzuire de ansamblu, în care undele individuale dispar cu totul. Acesta este un principiu în completă contradicție cu arhitectura severă a clasicismului. Putem face abstracție de mijloacele dinamice speciale, grupate aici în vederea intensificării unei impresii de mișcare puternică: avansarea părții centrale, îngrămădirea liniilor de forță, frîngerea liniilor de la cornișe și frontoane. Ceea ce constituie semnul distinctiv al acestui edificiu față de întreaga Renaștere, este modul cum formele se intrepătrund, în așa fel încît ia naștere un spectacol de mișcare pur optic, și care nu datorează nimic zidului izolat sau formelor particulare ce-l umplu, încadrează și articulează. Să ne închipuim acum cît de ușor s-ar putea prinde aspectul general al acestei fațade, printr-un simplu desen de pete, în contrast cu orice exemplu de arhitectură clasică ce cere, din contră, cea mai fidelă precizie în redarea liniilor și proporțiilor juste.

Racursiul este menit să completeze restul. Efectul pictural al mișcării va fi obținut cu atît mai ușor, cu cît proporțiile suprafețelor vor fi deplasate, iar obiectul — ca formă aparentă — se va separa de forma sa reală. În fața unei fațade baroce ne simțim întotdeauna îndemnați să ne alegem un punct de observație lateral. Însă aici trebuie să ne amintim din nou faptul că fiecare epocă poartă în sine propria sa măsură, și că nu toate viziunile sînt posibile în toate timpurile. Întotdeauna sîntem prea ușor dispuși să privim lucrurile mai pictural decît au fost ele intenționate, și să împingem chiar linearul manifest în spre pictural (în măsura în care acest lucru este posibil). Putem privi fațada aripii Otto-Heinrich a castelului din

Heidelberg sub un aspect de pură vibrare; este însă neîndoios că pentru constructorii ei, această posibilitate nu a avut nici o importanță.

Cu noțiunea de racursiu am atins problema viziunii în perspectivă. Așa cum am mai amintit, ea joacă în arhitectura picturală un rol esențial. Să luăm ca exemplu, biserica Sant'Agnese din Roma (il. 10): o biserică centrală cu cupolă și două turnuri frontale. Bogatul aparat formal este favorabil unei impresii picturale, deși nici o parte din el nu e pictural în sine. Biserica San Biagio din Montepulciano este și ea compusă din aceleași elemente, fără însă ca prin aceasta să prezinte vreo înrudire de stil cu Sant'Agnese. Ceea ce conferă caracter pictural ansamblului amintit este faptul că artistul a contat pe schimbarea punctelor de privire, preocupare ce nu lipsește, firește, niciodată cu desăvîrșire, dar căreia totuși îi revine o altă importanță cînd forma este înțeleasă, aprioric în funcție de efecte optice, decît în cazul unei arhitecturi menite să sugereze realitatea obiectivă. Orice reproducere va rămîne deci nesatisfăcătoare, chiar dacă perspectiva aleasă oferă un unghi interesant, prin simplul fapt că limitarea la o singură posibilitate scade mult din caracterul edificiului, al cărui farmec rezidă tocmai în inepuizabilele resurse ale imaginii. În timp ce arhitectura clasică tinde să reprezinte realul, considerînd că frumusețea ansamblului derivă pur și simplu din felul cum sînt gîndite și organizate elementele arhitecturii, în arhitectura barocă factorul hotărîtor este aparența optică, avînd drept rezultat o concepție ce urmărește să înfățișeze o varietate de aspecte, și nu un singur aspect. Edificiul va suferi transformări diverse, și aceste metamorfoze vor da naștere unui farmec propriu mișcării. Posibilitățile optice se acumulează, iar racursiurile, ca și întretăierea diferitelor planuri, vor fi socotite tot atît de recomandabile, ca și acea perspectivă ce face să pară inegale cele două turnuri laterale, totuși simetrice și egale. Artistul trebuie să se preocupe de a plasa în așa mod edificiul pe care-l proiectează, încît acesta să poată fi văzut de către spectator în pozițiile cele mai avantajoase. Aceasta cere întotdeauna o anumită limitare a punctelor de privire, deoarece interesul arhitecturii picturale nu e cîtuși de puțin acela de-a prezenta clădirea vizibilă din toate părțile, altfel zis, de-a o reda în mod palpabil, așa cum fusese idealul arhitecturii clasice.

Abia în interioare, stilul pictural a reușit să ajungă la formele sale extreme. Posibilitățile de a combina palpabilul cu farmecul impalpabilului sînt aici deosebit de favorabile, iar motivele — ilimitate, insesizabile — își arată deplina lor rațiune de a fi, și tot aici, culisele și perspectivele, incidențele luminii și întunericul adîncimii, își găsesc modalitățile cele mai favorabile de desfășurare. Cu cît lumina intervine ca un factor autonom în compunerea ansamblului, cu atît arhitectura va fi mai aptă să creeze imagini optice mai bogate.

Aceasta nu înseamnă că arhitectura clasică ar fi renunțat la frumusețea luminii și la efectele pe care le poate produce o utilizare judicioasă a spațiului. Dar în tot acel timp, lumina sta în serviciul formei, și chiar în perspectiva cea mai bogată, ceea ce trebuia să se impună spectatorului, era organismul spațial, forma

existentă în sine, și nu imaginea picturală. Clădirea bramantescă a bisericii Sfîntului Petru permite admirabile vederi în perspectivă, dar totdeauna vom simți limpede că efectele de ordin vizual sînt simple elemente secundare, față de limbajul puternic pe care-l vorbesc masele, în realitatea lor corporală, pe care le resimțim — ca să spun așa — în însăși corporalitatea lor materială. În schimb noile posibilități de care dispune barocul sînt demonstrate tocmai prin faptul că, alături de o realitate fizică, sesizabilă « corporal » percepem și o altă realitate ce se dezvăluie privirii. Nu e necesar numaidecît să ne ducem cu gîndul la « arhitecturile aparente » propriu-zise, la acele arhitecturi iluzioniste ce vor să simuleze altceva decît ceea ce sînt, ci numai la exploatarea, principial nouă, de efecte ce nu mai sînt de natură plastică sau tectonică. În ultimă analiză, intenția artistului este de a dezbrăca zidul și plafonul de caracterul lor tactil, conferit de funcția acestora de a delimita sau de a acoperi. Prin aceasta ia naștere un remarcabil efect de iluzie, pe care fantezia nordică, incomparabil mai « picturală » decît fantezia sudică, l-a dus la un grad de desăvîrșire neîntrecut. Nu e nevoie de incidențe de lumină surprinzătoare și nici de adîncimi pline de mister, pentru a face ca un spațiu să apară pictural. Chiar atunci cînd a fost vorba de un plan ușor de descifrat și de o lumină precis distribuită, rococo-ul a știut să-și creeze propria sa frumusețe, o frumusețe a impalpabilului. Pentru a ilustra asemenea aspecte, reproducerile sînt, în general, ineficiente.

Atunci cînd în jurul anului 1800, în epoca neo-clasică, arta va redeveni simplă, compozițiile complicate se vor limpezi, linia și unghiul drept vor ajunge din nou la cinste, aceasta va sta — desigur — în legătură cu un nou cult pentru « simplitate », dar aceasta va însemna mai mult, anume că însăși baza întregii arte a fost deplasată într-o altă direcție, Mai incisivă decît schimbarea gustului vizînd acum simplicitatea, a fost schimbarea simțirii înclinată să perceapă lumea pictural, cu o alta urmărind plasticitatea lucrurilor. Linia redevine astfel o valoare palpabilă, și fiecare formă va reîncepe să-și exercite influența asupra simțurilor noastre tactile. Blocurile de construcții clasicizante de pe Ludwigstrasse din München, cu suprafețele lor mari și simple, nu sînt nimic altceva decît protestul unei noi arte tactile, față de arta sublimată, de esență optică, a rococoului. Arhitectura va căuta din nou să impresioneze prin volume cubice pure, prin folosirea unor proporții clare și ușor perceptibile, prin forme de o plasticitate evidentă, în timp ce tot farmecul picturalului va ajunge să fie considerat perimat și disprețuit ca expresia unei arte minore.

II. REPREZENTARE PLANĂ (DE SUPRAFAȚĂ) ȘI REPREZENTARE ÎN PROFUNZIME

Pictura

1. Generalități

Atunci cînd se afirmă că, în arta occidentală, a avut loc o evoluție de la reprezentarea bidimensională, de suprafață, la cea în profunzime, prin aceasta nu se spune nimic deosebit, căci este evident că mijloacele de a exprima plenitudinea corporală și spațiul în adîncime, nu s-au dezvoltat decît progresiv. Numai că aici nu se vor trata noțiunile respective în acest sens. Fenomenul pe care-l avem în vedere este altul: deși secolul al 16-lea a ajuns la deplina posesie a mijloacelor de reprezentare plastică a spațiului, a optat totuși pentru un punct de vedere opus, adoptînd ca principiu diriguitor includerea formelor pe un singur plan, principiu pe care secolul al 17-lea l-a părăsit apoi, în favoarea unei compoziții în adîncime. În primul caz avem de-a face cu o preferință pentru bidimensional, care prezintă imaginea în straturi paralele cu marginea scenei; în al doilea caz apare tendința de-a sustrage ochiului bidimensionalul, de a-l devaloriza și de a-l face neînsemnat, prin faptul că pune accentul pe relațiile din planul din față cu cele următoare și că spectatorul este astfel silit să stabilească legături cu adîncimea tabloului.

Deși la prima vedere, afirmația că secolul al 16-lea este mai bidimensional decît secolul al 15-lea ar putea să pară paradoxală, ea corespunde totuși pe deplin realității. E drept că imaginația neevoluată a primitivilor este legată în genere de o viziune de suprafață dar ea caută totuși, în mod constant, să rupă și să se elibereze de această vrajă a bidimensionalității. În schimb arta secolului următor, de îndată ce și-a însușit meșteșugul racursiului și al redării spațiului în adîncime, ajunge să-și mărturisească în mod conștient și consecvent preferința pentru plan, ca formă specifică a intuiției sale artistice, preferință ce poate fi uneori umbrită prin introducerea unor motive în adîncime, dar care — ca formă fundamentală și obligatorie — răzbate totuși în întreg ansamblul. Atunci cînd arta mai veche prezintă unele motive în adîncime, ele par, în general, incoherente, iar structurarea imaginii în zone orizontale suprapuse trezește mai curînd

o impresie de «sărăcie», din punct de vedere compozițional. În schimb acum (în arta clasică), suprafața și adîncimea au devenit un singur element, și tocmai pentru că racursiul apare predominant, noi resimțim bidimensionalul nu ca pe ceva «primit cu resemnare», ci ca ceva acceptat de bună voie, căpătînd astfel impresia unei bogății voit simplificate, în vederea obținerii unei viziuni de o supremă liniște și claritate.

După ce s-a familiarizat cu arta quattrocentiștilor, nimeni nu va uita, în această privință, impresia pe care i-o produce o compoziție cum e „Cina“ lui Leonardo. Deși de totdeauna masa la care erau adunați apostolii era orientată paralel cu marginea imaginii și a scenei, alăturarea figurilor și raportul lor cu spațiul capătă abia aici, și pentru prima dată, acel caracter de unitate indestructibilă, ca de zid, așa încît bidimensionalul ajunge să se impună cu hotărîre oricui. Dacă ne mai gîndim, în continuare, și la „Pescuitul miraculos“ al lui Rafael (il. 40), ne vom da îndată seama că și aici se manifestă o expresie în general nouă, prin modul cum figurile sînt înșiruite pe un singur plan, ca într-un relief. Aceeași observație rămîne valabilă și se aplică ori de cîte ori avem de-a face și cu figuri izolate, așa cum sînt imaginile cu „Venera culcată“ pictate de Giorgione și de Tițian (il. 91): pretutindeni e vorba de integrarea formei, definit exprimate, pe suprafața principală a tabloului. Vom recunoaște această formă de reprezentare și în cazurile cînd coherența bidimensională apare oarecum «punctată» și ca întreruptă prin unele intervale, sau în cele în care alinierea rectilinie a figurilor se rotunjește în interiorul compoziției într-o curbă plată, ca în „Disputa sfîntului Sacrament“ a lui Rafael. Chiar o compoziție ca „Izgonirea lui Heliodor din templu“, a aceluiași Rafael, nu rămîne în afara acestei scheme, deși o mișcare oblică pornește puternic de la margine spre adîncime; ochiul este totuși readus înapoi din adîncime și, instinctiv, va cuprinde într-un singur arc, avînd ca puncte esențiale grupurile din primul plan, pe cel din dreapta și cel din stînga.

Dar stilul bidimensional clasic și-a avut timpul măsurat, întocmai ca și stilul linear clasic, cu care de altfel este înrudit în mod firesc, deoarece orice linie, în ultimă analiză, depinde de suprafață. A venit și momentul în care coherența bidimensională a slăbit, fiind înlocuită printr-o înlănțuire în adîncime a elementelor tabloului, singura în măsură să mai vorbească de acum înainte spectatorului în chip convingător. Conținutul imaginii nu se mai lasă decupat în straturi bidimensionale și trebuie să-i căutăm nervul vital în raporturile dintre părțile din primul plan și cele din planurile mai îndepărtate; putem vorbi aici de stilul suprafeței devalorizate. Este evident că, în mod virtual, un plan anterior va exista întotdeauna, dar nu mai există posibilitatea ca forma să fie închisă în același plan. Tot ceea ce ar putea contribui pentru a produce o asemenea impresie — fie la o figură izolată, fie la un întreg cu mai multe figuri — va fi sistematic evitat. Chiar atunci cînd un asemenea efect ar părea de neînlăturat — de exem-

plu, atunci cînd un număr de figuri sînt plasate de-a lungul marginii scenei — s-a avut grijă ca ele să nu se imobilizeze într-un singur șir, și ca ochiul să fie constant constrîns să stabilească legături cu adîncimea.

Dacă facem abstracție de unele soluții hibride, la care a ajuns secolul al 15-lea, obținem și aici două tipuri diferite de reprezentare, tot atît de distincte ca și stilul linear de cel pictural. Se poate pune însă întrebarea dacă e vorba de două stiluri diferite, fiecare cu valoarea a proprie, de neînlocuit, sau dacă nu cumva imaginea în adîncime nu aduce decît un surplus de mijloace de redare a spațiului, fără ca prin aceasta să devină un mod de reprezentare esențialmente nou? Socotim că a doua ipoteză nu e valabilă, deoarece aceste două noțiuni constituie contraste de ordin foarte general, desigur mai înrădăcinate și mai ușor de urmărit în domeniul decorației, decît în cel al imitației, care nu e în măsură să le explice în întregime prin propriile ei posibilități. Ceea ce importă nu e atît măsura adîncimii în spațiul reprezentat, cît gradul de elocvență al acesteia. Chiar atunci cînd secolul al 17-lea se va complace să execute compoziții desfășurate, în aparență, numai în lărgime, o comparație mai atentă va fi în măsură să ne dovedească un punct de plecare principial deosebit. Vom căuta, firește, zadarnic în picturile olandeze contemporane, învîrtejita mișcare pe care o folosește cu predilecție R u b e n s. Numai că sistemul rubensian nu este decît una din modalitățile compoziției în adîncime. În general, nu este cîtuși de puțin necesar să se recurgă la contraste puternice între planul din față și cel din fund. „Femeia citind“ a lui J a n V e r m e e r (Muzeul din Amsterdam), așezată din profil, în fața unui perete drept, este o imagine în adîncime, în sensul veacului al 17-lea, prin faptul că ochiul leagă și unifică, în mod firesc, figura feminină cu partea cea mai intens luminată a fundalului. Și atunci cînd R u y s d a e l, în peisajul său reprezentînd Haarlem-ul văzut din depărtare (il. 75), va sugera desfășurarea spațiului în adîncime cu ajutorul unor fîșii orizontale inegal luminate, prin aceasta pictura lui nu va deveni cîtuși de puțin o imagine conformă vechii stratificări de suprafață; aceasta nu se va întîmpla datorită faptului că succesiunea planurilor nu este mai frapantă decît fîșiile percepute individual, ale căror elemente spectatorul nu mai e în stare să le izoleze obiectiv.

Pe scurt această problemă dificilă nu poate fi abordată cu o privire superficială. Este ușor să constatăm că, în tinerețea sa, R e m b r a n d t și-a plătit tributul datorat epocii, recurgînd la o bogată eșalonare a figurilor în adîncime, procedeu la care a renunțat definitiv în anii săi de maturitate. Atunci cînd, pentru prima dată, a reprezentat episodul „Samariteanului milostiv“ (acvaforte din 1632), el s-a folosit de acea artificială «înșurubare» în adîncime a figurilor, rînduite una după cealaltă, caracteristică epocii sale de tinerețe. Reprezentînd aceeași temă mai tîrziu (tabloul din 1648 de la Luvru), el a redus-o la o simplă înșiruire de figuri juxtapuse. Totuși, aceasta nu a constituit, în nici un fel, o revenire la vechile forme stilistice. Noutatea principiului care stă la baza tablou-

lui construit în profunzime apare cu pregnanță și în această simplă compoziție: lucrarea este concepută pe fîșii, artistul făcînd totul ca figurile în spațiu să nu se consolideze într-un singur plan de desfășurare.

2. *Motivele caracteristice*

Pentru a putea sesiza transformarea motivelor caracteristice, să luăm cazul cel mai simplu, acela al metamorfozării unei scene cu două figuri, alăturate într-una în care personajele să fie deplasate oblic, una în spatele celeilalte. Aceasta se întîmplă în scenele reprezentînd Bunavestire, pe Adam și Eva, cea în care sf. Luca pictează pe Maria, sau altele similare, oricum le-am denumi. Nu vrem să spunem prin aceasta că, în baroc, orice asemenea imagine trebuie, în mod obligatoriu, să prezinte personajele plasate numai în diagonală, dar acesta este cazul obișnuit, și cînd el lipsește, este sigur că artistul s-a îngrijit să găsească alte mijloace pentru a împiedica imaginea să producă o impresie de juxtapunere bidimensională. Există și invers, exemple cînd arta clasică a executat o spărtură în planul suprafeței; esențial este însă atunci tocmai faptul că spectatorul trebuia să fie conștient că suprafața aceasta reprezintă o ruptură în suprafața normală. Nu e, deci, cîtuși de puțin indispensabil ca întreaga compoziție să fie dispusă într-un singur plan, dar, în orice caz, devierea trebuie să fie resimțită ca o anomalie.

Ca prim exemplu, vom alege tabloul de Palma Vecchio, reprezentînd pe „Adam și Eva" (il. 34). Ordinea în care e dispusă această compoziție bidimensională nu este de loc de un tip primitiv permanent, ci aceea a frumuseții clasice, o frumusețe esențial nouă, energic introdusă în suprafața imaginii, în așa fel încît fiecare zonă spațială să apară însuflețită în mod uniform, în toate părțile. La Tintoretto (il. 35) acest caracter de relief a dispărut. Figurile s-au depărtat în adîncime, de la Adam spre Eva pornește o mișcare diagonală care nu se mai oprește decît la îndepărtata lumină ce închide peisajul la orizont. Frumusețea bidimensională a fost înlocuită cu o alta a adîncimii, ce apare întotdeauna în legătură cu o impresie de mișcare.

Într-un mod absolut analog se desfășoară și tema pictorului cu modelul său, pe care arta mai veche o cunoaște sub forma sfîntului Luca pictînd pe Maria. Pentru a fi mai clari, să ne fie permis să limităm cadrul observațiilor noastre numai la țările nordice, comparînd însă artiști destul de depărtați în timp. Vom opune deci tema barocă, realizată de Vermeer (il. 39) schemei bidimensionale a unui pictor din cercul lui Dirk Bouts (il. 37), în care principiul — valabil atît pentru figuri, cît și pentru cadrul general — al stratificării în planuri paralele este prezentat în cea mai deplină puritate, deși încă, firește, nu destul de liber. În schimb, pentru Vermeer, într-o problemă similară, dispunerea în adîncime

a fost un lucru absolut evident. Modelul a fost împins complet în adîncime, dar, și mai mult, el nu trăiește decît în funcție de pictorul pentru care pozează; astfel, din capul locului, în scenă intervine o mișcare vie spre adîncime, susținută prin mișcarea luminii și prin reprezentarea în perspectivă. Lumina cea mai intensă se află în planul din fund și puternicele contraste ce se stabilesc între figura tinerei fete, draperia din primul plan, masa și scaunul dintre ele, creează un efect al cărui farmec rezidă în manifestul său caracter de mișcare în adîncime. Există, fără îndoială, un perete de închidere a spațiului, paralel cu planul imaginii, el însă nu mai are nici un fel de însemnătate pentru orientarea optică.

În ce mod a fost posibil ca, păstrîndu-se alăturarea din profil a două figuri, bidimensionalitatea imaginii să fie totuși înfrîntă, ne-o arată o lucrare ca „Întîlnirea lui Abraham și Melchisedec" de Rubens (il. 36). Tema unei figuri stînd în fața alteia, pe care secolul al 15-lea o formulase numai imperfect și nesigur, și care fusese apoi turnată, în secolul al 16-lea, într-o formă bidimensională suprem definită, a fost tratată de Rubens astfel, încît cele două figuri, care stau în rînd, formează un pasaj ce se deschide în adîncime. Prin acest pasaj motivele aflate atît în fața cît și în spatele figurilor principale sînt total subordonate motivului mișcării în adîncime. Vedem pe Melchisedec cu brațele deschise, stînd pe aceeași treaptă cu Abraham, îmbrăcat în armură, spre care s-a îndreptat. Nimic n-ar fi fost aici mai simplu decît să se ajungă la o imagine în relief. Însă epoca respectivă a refuzat să mai înfățișeze asemenea structuri, și prin faptul că siluetele celor două figuri principale apar împletite cu ale celorlalte personaje, formînd rînduri orientate în adîncime, face imposibilă legarea lor pe același plan. Arhitectura din spatele personajelor nu mai este în măsură să influențeze într-un sens contrar această direcționare optică, chiar dacă ea ar fi mai puțin neliniștită ca forme, și dacă nu s-ar deschide către depărtările îmbăiate de lumină.

Un caz absolut asemănător îl reprezintă tabloul înfățișînd „Împărtășania din urmă a sf. Francisc", de Rubens (Muzeul din Anvers). Preotul se îndreaptă cu hostia spre personajul îngenuncheat în fața lui și această prezentare ne duce îndată cu gîndul la Rafael. În adevăr, ar părea aproape imposibil ca figura celui ce primește hostia și a celui aplecat asupra lui să fie altfel unite, decît printr-o imagine bidimensională. Numai că atunci cînd Agostino Carracci și, după el, Domenichino, au ilustrat acest episod, era de acum un lucru bine stabilit că orice fel de stratificare bidimensională trebuie evitată cu orice preț. Și, pentru a împiedica îmbinarea optică a figurilor principale, ambii artiști au săpat între acestea un drum în adîncime. Rubens a mers încă și mai departe; el întărește legătura dintre figurile secundare, care se orînduiesc una lîngă alta spre interiorul imaginii, în așa mod încît relația obiectivă, firească, dintre preotul din stînga și sfîntul muribund din dreapta este întreruptă de o succesiune de forma care se îndreaptă într-o direcție contrară. Față de epoca clasică, orientarea artistică s-a deplasat total.

Referindu-ne din nou la R a f a e l, un exemplu deosebit de semnificativ pentru stilul său bidimensional îl constituie cartonul său de tapiserie[1] reprezentînd „Pescuitul miraculos“ (il. 40), în care cele două bărci cu cîte trei persoane fiecare sînt unite într-o liniștită compoziție plană, cu o splendidă ascensiune a liniei de la stînga spre înălțimea lui Andrei care stă în picioare, și cu căderea ei nemijlocită și plină de efect în fața picioarelor lui Christos. Este cert că R u b e n s a avut în fața ochilor această imagine. El reia principalele elemente din această compoziție într-un tablou aflat la Malines, cu deosebirea însă că intensifică la maximum mișcarea figurilor. Această intensificare nu constituie încă factorul determinant al caracterului stilistic al acestei lucrări. Mult mai important este modul prin care artistul a urmărit să înfrîngă impresia planimetriei prin deplasarea bărcilor, dar mai ales prin mișcarea inițiată în primul plan și care lasă să se descompună vechea imagine bidimensională în suite de imagini în adîncime, deosebit de elocvente. Ilustrația noastră (il. 41) reprezintă o copie liberă după tabloul lui R u b e n s, făcută de v a n D y c k, care a modificat întrucîtva modelul original, amplificîndu-l mai mult în lărgime.

Ca alt exemplu de acest fel trebuie să numim „Lăncile“ lui V e l á z q u e z. Cu toate că dispoziția figurilor principale este și aici conformă cu vechea schemă bidimensională, artistul a obținut totuși o aparență în întregime nouă, prin constant repetata tendință de a pune într-o relație mutuală elementele din primul și din celelalte planuri. Tema aceasta, ce reprezintă remiterea cheilor unui oraș, se reduce, de fapt, la întîlnirea unor figuri principale, văzute din profil. În fond nu este nimic altceva decît ceea ce conțineau imaginile religioase din trecut, înfățișînd și ele scene cu remiteri de chei (Christos spunînd lui Petru: « Paște oile mele »). Dacă examinăm însă compoziția lui Rafael din suita tapiseriilor sau, mai ales, fresca lui P e r u g i n o din Capela Sixtină, simțim de îndată cît de puțin mai reprezintă în ochii lui V e l á z q u e z tema propriu-zisă a întîlnirii unor figuri văzute din profil, pentru stabilirea ținutei generale a imaginii. Grupurile nu se mai desfășoară pe un singur plan ci pretutindeni se manifestă relații de adîncime. Chiar acolo unde exista cel mai mare pericol al unei consolidări bidimensionale — la grupul celor doi comandanți — artistul a reușit să-l evite, deschizînd între ei larga perspectivă a trupelor ce se pierd în depărtările luminoase.

La fel este și cazul unei alte opere capitale a lui V e l á z q u e z, „Torcătoarele“. Cine se limitează să considere numai osatura generală a compoziției, aceluia poate să i se pară că pictorul din veacul al 17-lea n-ar fi făcut nimic altceva decît să repete compoziția „Școlii din Atena“: un prim plan cu grupuri aproape egale în ambele laturi și în fund, exact în mijloc, un spațiu mai îngust, înălțat. Imaginea lui R a f a e l este un exemplu tipic de stil bidimensional, caracterizat prin zone orizontale dispuse unele după altele. La V e l á z q u e z o ase-

[1]) În reproducere apare tapiseria realizată după cartonul lui Rafael (N. r. r.).

menea impresie este absolut exclusă, nu numai prin faptul că factura desenului figurilor individuale este complet diferită, dar și pentru că întreaga construcție are la el o cu totul altă semnificație, în sensul că planului central însorit îi corespunde o lumină aflată în primul plan, la dreapta; prin aceasta s-a creat din capul locului o diagonală de lumină, ce a pus stăpînire pe întregul tablou.

Firește că orice imagine are o adîncime, însă aceasta este în măsură să ne impresioneze în chip diferit, după cum spațiul este articulat în zone distincte, sau este trăit ca o mișcare unitară în adîncime. Printre pictorii nordici din veacul al 16-lea, niciunul n-a știut să desfășoare cu o liniște și claritate mai mare ca Patenier, acele peisaje caracteristice artistului, compuse din zone distincte înșirate unele după altele (il. 81). Aici, poate mai bine ca oriunde, putem înțelege că, în viziunea pictorului respectiv, este vorba în primul rînd de un principiu de ordin decorativ. Spațiul conceput în zone nu este, pur și simplu, un expedient pentru reprezentarea adîncimii, ci este o predilecție deliberată pentru stratificarea compozițională. Acest lucru este valabil și în ceea ce privește arhitectura.

Același fenomen se petrece și în domeniul cromaticii clasice, în care culorile sînt așternute în straturi. Zone distincte se urmează una pe alta în gradări clare, liniștite. Atît de importantă este conlucrarea zonelor colorate într-un peisaj de Patenier pentru crearea unei impresii de ansamblu, încît nu merită să prezentăm o reproducere necolorată.

Mai tîrziu, atunci cînd gradările colorate ale planurilor se vor distanța tot mai mult, făcîndu-se din aceasta un sistem de intensă perspectivă cromatică, acestea vor constitui fenomene firești de evoluție a stilului spre adîncime, complet similare cu împărțirea peisajului în zone de lumină puternic contrastante. Să ne referim pentru aceasta la exemplul lui Jan Brueghel. Totuși opoziția dintre cele două stiluri va deveni limpede abia în momentul în care nu ne va mai fi posibil să ne imaginăm că în fața noastră se află o suită de zone distincte, ci un singur element, adîncimea, factorul cel mai direct și mai important din întregul tablou.

Pentru aceasta nu e nevoie să se recurgă neapărat la mijloace plastice. Chiar dacă în prealabil terenul nu i-a fost pregătit, în mod obiectiv, prin alte mijloace de ordin plastic sau spațial, barocul dispune de suficiente mijloace pentru a sugera impresia de adîncime, prin felul cum știe să direcționeze lumina, să distribuie culorile și să utilizeze perspectiva lineară. Atunci cînd van Goyen dispune în diagonală micile sale dune (il. 43), incontestabil că el a reușit să obțină impresia de adîncime în modul cel mai direct. Dar și atunci cînd Hobbema, în „Aleea din Middelharnis" (Londra) își alege ca temă principală drumul ce duce în interiorul imaginii, recunoaștem și în aceasta un gen de compoziție în adîncime, tipic barocă. Pînă la urmă însă, nu există decît un număr extrem de restrîns de tablouri, în care adîncimea să fi fost sugerată de scheme atît de

materiale. În admirabilul peisaj al lui V e r m e e r reprezentînd o „Vedere din orașul Delft“ (Muzeul din Haga), casele, apa și malul din primul plan sînt desfășurate în simple fîșii. Atunci în ce constă aici inovația? E greu să ne dăm seama de aceasta numai după o fotografie. Căci numai culoarea este în măsură să explice în cazul de față modul cum întregul ansamblu acționează atît de pronunțat în sensul adîncimii, astfel încît nu ne-ar putea veni deloc ideea că o asemenea compoziție s-ar epuiza în figuri dispuse în zone. Peste primul plan umbrit, privirea fuge îndată la planurile din fundal, iar drumul foarte luminos ce duce în interiorul orașului ar fi numai el singur suficient pentru a exclude orice asemănare cu imaginile din veacul al 16-lea. Tot atît de mult se depărtează de schemele vechi și R u y s d a e l, atunci cînd, în „Vedere asupra orașului Haarlem“ (il. 75), face să treacă peste șesul înecat în umbră limbi strălucitoare de lumină. Aici nu mai avem de a face — ca la maeștrii de tranziție — cu fîșii de lumină ce scaldă forme precise și descompun imaginile în fragmente distincte, ci cu sclipiri fugare ce alunecă liber peste obiecte, și care nu pot avea valoare decît în cadrul spațial unitar.

În legătură cu aceasta, ar trebui să adăugăm ceva și despre motivul primplanurilor « supradimensionate »[1]. Micșorarea datorată perspectivei a fost cunoscută din totdeauna, dar alăturarea obiectelor foarte mici de altele foarte mari, nu implică necesitatea de-a obliga privitorul să gîndească împreună în spațiu mărimi aflate într-o totală opoziție. L e o n a r d o ne sfătuiește undeva să ținem degetul gros înaintea ochilor pentru a ne convinge cît de neverosimil de mici ne apar persoanele mai îndepărtate, în momentul în care le comparăm nemijlocit cu o formă văzută din apropiere. Ca artist însă, el s-a ferit să ia în considerare asemenea aparențe. În schimb, barocul a folosit cu predilecție acest motiv, alegînd un punct de privire de la foarte mică distanță, intensificînd și bruscînd în acest mod micșorarea datorată perspectivei.

Acesta este tocmai cazul lucrării „Lecția de muzică“ a lui V e r m e e r (il. 38). La prima impresie, compoziția nu pare să se depărteze prea mult de schema secolului al 16-lea. Dacă ne gîndim la gravura reprezentînd pe sf. Ieronim, de D ü r e r (il. 24), trebuie să recunoaștem că încăperea e destul de asemănătoare. Zidul în racursiu la stînga, spațiul deschis la dreapta, în fund un perete bineînțeles, paralel cu spectatorul iar tavanul, prin grinzile sale de asemeni paralele, pare să fi fost conceput încă mai mult în spiritul artei anterioare, decît cel construit de D ü r e r, ale cărui grinzi se depărtau oblic din primul plan spre planul din fund. Nimic modern nu apare în consonanța de natură bidimensională, pe care o creează masa împreună cu spineta[2], consonanță ce nu e tulburată nici măcar de scaunul așezat oblic între ele. Chiar și personajele se mențin într-un pur raport de juxta-

1) *Jantzen*, Die Raumdarstellung bei kleiner Augendistanz (Reprezentarea spațiului de la mică distanță), în Zeitschrift fur Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, IV. p. 119 și urm. (N.a.)
2) Strămoș al pianului (N. tr.).

punere. Și totuși, dacă reproducerea ar putea sugera mai intens elementele de lumină și culoare, ele ar trăda de îndată noua tendință stilistică a picturii. Dar chiar și așa se observă ușor prezența unor motive ce indică fără greș că ne aflăm în fața unei opere de stil baroc. Între acestea putem cita, în primul rînd, felul în care se succed obiectele în funcție de perspectivă, dar, mai ales, dimensiunile izbitor de contrastante ale celor din primul plan, raportate la cele din planurile din fundal. Această bruscă descreștere, ce rezultă dintr-o raportare la un punct de privire apropiat, va forța întotdeauna o mișcare spre adîncime. Din succesiunea mobilelor, ca și din cea a modelelor de pe podea, se desprinde un efect similar. Tot astfel, spațiul deschis ce ne este prezentat ca un fel de drum desfășurat în adîncime, constituie de asemeni un motiv de ordin material, acționînd și el în același sens. Este de la sine înțeles că și perspectiva cromatică contribuie, într-un mod asemănător, la potențarea impresiei de adîncime.

Chiar un temperament atît de reținut ca acela al lui J a c o b R u y s d a e l întrebuințează cu predilecție aceste prim-planuri «supradimensionate», spre a intensifica raportul de adîncime. Ar fi peste putință să imaginăm, în oricare tablou conceput în stil clasic, un prim plan asemănător aceluia care apare în lucrarea lui R u y s d a e l, „Castelul Bentheim" (il. 42). Blocuri de stînci, fără nici un fel de semnificație în sine, decît aceea de a crea un prim plan cu forme de mari dimensiuni, dincolo de care se desfășoară o mișcare spațială în perspectivă. În comparație cu aceste elemente, dealul din fund cu castelul — căruia i s-a imprimat totuși un puternic accent obiectiv — ne face impresia a fi de proporții surprinzător de mici. Nu vom putea evita să stabilim o relație mutuală între cele două măsuri, altfel, spus, de-a citi imaginea în sensul adîncimii.

Pandantul primului plan supradimensionat, văzut foarte de aproape, îl constituie neobișnuit de marea «vedere de la distanță». Imaginea cuprinde un spațiu atît de vast interpus între scenă și spectator, încît micșorarea dimensiunii unor obiecte de mărime egală, dar situate în planuri diferite, se produce neașteptat de anevoie. Exemple semnificative în acest sens ne oferă tabloul lui V e r m e e r („Vedere asupra orașului Delft"), și cel al lui R u y s d a e l („Vedere asupra orașului Haarlem", il. 75).

Folosirea unui fond contrastant de lumină și întuneric era cunoscut de totdeauna și L e o n a r d o recomandă ca artistul să se preocupe de-a dispune părțile luminoase în fața unui fond întunecat, și invers. Dar e cu totul altceva atunci cînd un corp întunecat se află în fața altuia luminat, acoperindu-l în parte. Ochiul, atras de partea luminată, nu o va mai putea percepe decît în raport cu forma din primul plan, față de care va trebui să apară întotdeauna mai în adîncime. Acest procedeu, o dată generalizat, a dat naștere motivului prim-planului obscur.

Tot astfel și întretăierea de planuri, ca și dispunerile în cadru, aparțineau repertoriului tradițional al artei. Dar culisele și cadrele baroce posedă o forță

deosebită care conduce privirea în adîncime, forță de o intensitate ce n-a putut fi nici măcar imaginată de arta anterioară. O asemenea idee, tipic barocă, a fost aceea folosită de J a n S t e e n în tabloul reprezentînd o tînără femeie ocupată să-și tragă ciorapii într-o cameră din fund; figura personajului înfățișat se desprinde în cadrul întunecat al ușii de intrare (lucrarea se află la Palatul Buckingham). Este drept că și imaginile lui R a f a e l din Stanzele Vaticanului au și ele aceleași cadre arcuite, dar acolo motivul nu este deloc imaginat în sensul producerii unei impresii de adîncime. Cînd însă acum figurile apar, din principiu, dispuse în planurile din fund, în raport cu un plan, puternic accentuat, plasat în față, aceasta reprezintă o concepție artistică, total diferită, realizată în mare și în arhitectura barocă. Dintr-un astfel de sentiment pentru adîncime au luat naștere și Colonadele lui B e r n i n i, plasate în jurul pieții sf. Petru din Roma.

3. Considerații asupra subiectelor

Cercetarea motivelor formale se poate completa printr-o examinare pur iconografică a subiectelor. Această temă ce n-a putut fi încă cercetată în întregime va avea avantajul să constituie contraprobă iconografică, în măsură să împrăștie bănuiala celor ce cred că exemplarele furnizate pînă acum erau de natură să prezinte în mod unilateral cîteva cazuri ieșite din comun.

Portretul pare a fi cel mai puțin potrivit pentru a demonstra temeinicia noțiunilor propuse de noi, deoarece aici ne aflăm, în genere, în prezența unei singure figuri izolate, ale cărei forme ar părea inapte să creeze raporturi între elemente juxtapuse sau organizate în adîncime, așa cum se întîmplă cînd avem de a face cu mai multe figuri. Numai că acest raport nu depinde numai de atîta. Chiar și în cazul unei figuri izolate, formele pot fi astfel rînduite încît să creeze impresia unui strat bidimensional, deoarece deplasările de ordin obiectiv ale acestora în spațiu constituie numai începutul, nu însă și sfîrșitul, altfel spus, nu determină exclusiv impresia de adîncime. Un braț întins peste balustradă este întotdeauna folosit de H o l b e i n pentru a crea impresia precisă a unui prim plan spațial; în schimb atunci cînd R e m b r a n d t va relua același motiv, chiar dacă elementele materiale componente vor fi identice, impresia bidimensională nu se va mai realiza, nu va trebui să se mai realizeze. Accentele optice vor fi astfel distribuite, încît spectatorul să se afle în prezența unui mare număr de relații de ordin vizual; singurele care nu vor trebui să i se pară firești vor fi acelea în legătură cu suprafața. Fără îndoială că întîlnim cazuri de pură frontalitate și în arta clasică, și în cea barocă. Dar, în timp ce „Anne de Clèves" (Muzeul Luvru) a lui H o l b e i n produce o impresie de planimetrie desăvîrșită, asemenea unui zid, R e m b r a n d t se împotrivește acestui efect, obligîndu-și modelul să întindă un braț în afară. Acesta e însă cazul tablourilor sale din

tinerețe, atunci cînd el voia să fie modern prin astfel de mijloace cam violente (mă gîndesc la „Saskia oferind flori", din Galeria din Dresda). Mai tîrziu, deși tablourile sale vor exprima pretutindeni o liniște desăvîrșită, ele nu vor fi prin aceasta mai puțin caracteristice pentru concepția barocă în legătură cu adîncimea. Dacă dorim a ști în ce mod un clasic de genul lui Holbein ar fi tratat motivul cu Saskia, n-avem decît să ne raportăm la fermecătoarea imagine a „Tinerei fete cu mărul", din Galeria de la Berlin. Nu avem de-a face aici cu un Holbein, artistul care a creat-o fiind mai curînd în legătură cu operele de tinerețe ale lui Moro, dar e absolut sigur că această tratare bidimensională a temei respective ar fi fost, din principiu, aprobată de Holbein.

Firește însă că temele mai bogat narative: compozițiile cu peisaje sau scenele de gen, se pretează mai ușor decît portretul individual la atari demonstrări. După ce lucrurile au fost oarecum analizate mai sus, voim să mai facem numai cîteva secțiuni transversale — sondaje — din punctul de vedere al iconografiei.

„Cina" lui Leonardo este primul mare exemplu de stil bidimensional clasic. În această operă, subiectul și stilul par să se condiționeze reciproc atît de bine, încît pare deosebit de interesant să-i opunem o concepție artistică absolut contrarie, a suprafeței devalorizate. Acest lucru poate fi obținut, în mod forțat, prin așezarea oblică a mesei, și Tintoretto, de exemplu, a procedat astfel; dar nu e nevoie să se facă uz de asemenea mijloace extreme. Astfel, fără a renunța să orienteze masa paralel cu marginea tabloului și chiar subliniind — ca un fel de ecou — această orientare prin elemente de ordin arhitectonic, Tiepolo a compus o „Cină" (il. 45) care — ca realizare artistică — nu trebuie comparată cu cea a lui Leonardo, dar care, din punct de vedere stilistic, e deosebit de interesantă, fiind în măsură să ilustreze exact contrariul operei leonardești. Personajele nu mai sînt orînduite în același plan, și aceasta constituie, de fapt, factorul esențial. Este peste putință de-a mai separa pe Christos de grupul apostolilor aflat oblic înaintea lui, care, optic, dețin accentul principal, atît prin masa lor, cît și prin faptul că formează punctul de întîlnire dintre umbra cea mai adîncă și lumina cea mai intensă. De voim sau nu, ochiul ne este însă condus, prin toate mijloacele, spre acest punct. Și în timp ce tensiunea spre adîncime crește, elemmentele bidimensionalismului se retrag complet, trecînd pe planul al doilea. Aceasta reprezintă cu totul altceva decît felul cum arta primitivă, izolînd figura lui Iuda, era incapabilă să conducă privirea mai departe, deoarece simțeam permanent apariția acestei figuri ca un jalnic accesoriu, din punct de vedere compozițional. Trebuie să mai adăugăm, ca un lucru de la sine înțeles, că motivul adîncimii la Tiepolo nu apare într-un singur punct, ci că el continuă să răsune mai departe, într-un ecou multiplu.

Pentru ilustrarea perioadei de tranziție în evoluția istorică, ne vom referi numai la Baroccio (il. 44), care demonstrează foarte limpede — chiar didactic — modul cum a pătruns succesiv adîncimea în stilul bidimensional. Lucrarea

lui afirmă cu insistență direcțiile de mișcare în adîncime. Din primul plan spre stînga, dar mai ales spre dreapta, sîntem invitați oarecum să trecem prin diferite etape, pentru a ajunge la figura lui Christos. Dacă B a r o c c i o posedă un mai pregnant simț pentru adîncime decît L e o n a r d o, el rămîne totuși încă înrudit cu acesta prin faptul că mai păstrează sistemul de descompunere cu ajutorul unor zone spațiale distincte, dispuse în straturi.

Aceasta este ceea ce diferențiază, în epoca de tranziție, pe un italian de un pictor nordic contemporan, ca P i e t e r B r u e g e l. Prin subiect, tabloul său „Nunta țărănească" (il. 46) nu e diferit de „Cina": o masă lungă avînd ca figură centrală mireasa. Compoziția lui însă nu are nici o notă comună cu imaginea lui L e o n a r d o. Este drept că mireasa se detașează de restul comesenilor prin covorul atîrnat în spatele ei, însă ca mărime, ea este foarte neînsemnată. Ori, ceea ce este aici important, din punctul de vedere al istoriei stilului, este că ea t r e b u i e văzută numai într-un raport direct cu marile figuri din primul plan. Privirea o caută ca pe un punct central, ideal, și din această cauză va cuprinde deodată atît ceea ce este mic, cît și ceea ce este mare, din punctul de vedere al perspectivei. Dar, pentru a nu se abate de la această direcție, artistul a avut grijă să creeze o legătură între planul din față și cel din fund, prin mișcarea bărbatului așezat, care preia și predă mai departe farfuriile de pe scîndura de servit — o ușă scoasă din țîțîni (a se compara cu un motiv absolut asemănător la B a r o c c i o). Și în epocile anterioare au existat artiști care și-au plasat în planul din fund figuri de mici dimensiuni, dar nu încercau în nici un fel să le lege cu altele de mari dimensiuni, aflate în primul plan. B r u e g e l a realizat aici ceea ce L e o n a r d o cunoștea, în mod teoretic, dar practic a evitat întotdeauna: alăturarea unor personaje, în realitate, de mărimi egale, dar astfel plasate încît să pară a fi inegale. Elementul inovator consta în faptul că privitorul era constrîns să privească figurile împreună. B r u e g e l nu este încă un V e r m e e r, dar i-a pregătit drumul acestuia. Motivul așezării oblice a mesei și a peretelui, ca și umplerea ambelor colțuri, contribuie și ele la îndepărtarea imaginii de bidimensionalism.

Marele tablou din 1511 al lui Q u i n t e n M a s s y s „Plîngerea lui Christos" (il. 49) (Muzeul din Anvers), este « clasic », pentru că personajele principale se integrează toate foarte precis, în suprafață. Corpul lui Christos urmărește linia fundamentală, pur orizontală, a tabloului. Magdalena și Nicodim prelungesc desfășurarea acestei imagini în direcția lărgimii. Corpurile, prin extremitățile lor, se desprind — ca în relief — pe același plan, și nici un gest nu vine să întrerupă, chiar în planurile din fund, acordul acestei liniștite stratificări. El este, în cele din urmă, reluat și de peisaj.

După cele precedente, nu mai este necesar să explicăm că această planimetrie nu este o formă primitivă. Generația care a precedat pe M a s s y s avusese pe marele ei maestru în persoana lui H u g o v a n d e r G o e s. Dacă luăm în

cercetare cunoscuta și capitala lui operă, ,,Adorația păstorilor", de la Florența, vedem îndată cît de puțină predilecție au avut acești quattrocentiști nordici pentru stilul bidimensional, și modul cum ei au căutat să rezolve problema adîncimii, plasîndu-și figurile unele în urma celorlalte, și împingîndu-le spre interior; dar pentru obținerea acestui rezultat, ei au procedat împrăștiat, incoerent. În tabloul de mici dimensiuni de la Viena (il. 50), avem o paralelă exactă, ca subiect, a ,,Plîngerii" lui M a s s y s; și aici avem de a face cu o pronunțată eșalonare în adîncime, iar cadavrul este așezat oblic în interiorul imaginii.

Această așezare oblică, deși nu este unica formulă posibilă, este totuși tipică pentru această epocă. În secolul al 16-lea ea dispare aproape complet. Chiar dacă trupul lui Cristos este reprezentat în racursiu, artistul a avut grijă să inventeze alte mijloace pentru a nu tulbura « habitusul planimetric » al imaginii. În tablourile sale timpurii avînd ca temă Plîngerea, D ü r e r a fost și el un partizan categoric al reprezentării trupului lui Cristos într-o viziune planimetrică; mai tîrziu însă, el s-a străduit uneori să redea și imaginea unui corp în racursiu, cel mai frumos exemplu aflîndu-se în desenul de mari dimensiuni din Brema Winkler 578). Un exemplu pictural de importanță capitală îl constituie ,,Plîngerea cu donatori", a lui J o o s v a n C l e v e (Maestrul Morții Mariei?) de la Luvru (il. 113). În asemenea cazuri, forma de racursiu contribuie la crearea impresiei ca și cum ne-am afla în fața unei spărturi în zid; esențial este aici tocmai prezența unui asemenea zid. Un asemenea efect, primitivii nu l-au putut obține nici chiar atunci cînd și-au organizat compoziția paralel cu marginea tabloului.

Ca un pandant clasic italian, putem menționa ,,Plîngerea" din 1517 a lui F r a B a r t o l o m m e o (Florența, Pitti). Coerența planurilor este aici încă și mai manifestă, stilul « reliefului sever » și mai accentuat.

Deși absolut independente unele față de altele, figurile lui sînt totuși atît de apropiate, încît ni se pare că simțim fizic șirul aflat în față. Imaginea capătă prin aceasta o liniște și un calm, ce n-ar lăsa insensibil nici chiar un privitor modern, dar ar fi fals să credem că ceea ce a îndemnat pictorul să se mențină într-o asemenea coerență accentuată, ar fi fost numai intenția acestuia de a exprima atmosfera calmă a acestei scene din istoria Patimilor. Nu trebuie să uităm că acesta era în acea vreme un mod de reprezentare universal și, deși nu putem nega intenția artistului de-a conferi imaginii o ținută de o deosebită solemnitate, sîntem obligați să remarcăm totuși că impresia resimțită de publicul epocii respective trebuie să fi fost diferită de aceea pe care o încercăm noi azi, pornind de la cu totul alte premize. De fapt punctul esențial în această problemă îl constituie faptul că secolul următor, al 17-lea, chiar atunci cînd va căuta să exprime liniștea, nu va mai reveni niciodată la acel mod de reprezentare. O asemenea afirmație este valabilă chiar și pentru un pictor atît de « arhaic » ca P o u s s i n.

O adevărată revoluție în tema tradițională a Plîngerii o găsim în epoca barocă, la R u b e n s, în lucrarea din 1614 de la Viena (il. 33), în care racursiul cada-

vrului produce o impresie aproape înfricoșătoare. Racursiul în sine nu face din această imagine un tablou baroc, dar elementele adîncimii au căpătat aici o pondere atît de însemnată încît impresia de plan, specifică Renașterii, a fost complet înlăturată, iar corpul, văzut în racursiu, avansează în spațiul tabloului, cu o violență necunoscută mai înainte.

Adîncimea atinge maximum de intensitate atunci cînd se poate manifesta ca mișcare, și din această cauză a fost o adevărată bravură din partea barocului transpunerea unei mulțimi în mișcare din planul suprafeței în cea de-a treia dimensiune. Acest lucru reiese deosebit de limpede în tema reprezentînd Purtarea crucii. O versiune clasică a acestei teme — așa-numitul „Spasimo di Sicilia" (la Madrid) — înfățișează o imagine asupra căreia mai planează încă forța ordonatoare a lui R a f a e l. Mișcarea vine din adîncime, dar compoziția este ferm dispusă pe suprafață. Minunatul desen al lui D ü r e r din micul ciclu de xilogravuri cu Patimile, desen folosit de R a f a e l pentru motivul său central, este — în ciuda dimensiunii sale neînsemnate — un exemplu deplin, absolut pur, de stil clasic planimetric, tot așa ca și mica sa gravură în metal cu același subiect („Purtarea crucii"). D ü r e r s-a putut sprijini aici mai puțin decît R a f a e l pe o tradiție deja existentă. Ni s-ar putea obiecta că, între predecesorii săi, S c h o n g a u e r poseda și el o simțire deosebit de vie pentru planimetrie. Dar abia în comparație cu el, arta lui D ü r e r se distinge ca cea dintîi artă cu adevărat planimetrică, marea compoziție „Purtarea crucii" a lui S c h o n g a u e r fiind încă prea puțin unitară sub aspectul stilului bidimensional.

Pandantul, prin excelență baroc, al lucrărilor lui R a f a e l și D ü r e r îl găsim în tabloul lui R u b e n s „Purtarea crucii" (il. 48) (dăm gravura lui P. Pontius, după o variantă anterioară tabloului de la Bruxelles). Aici mișcarea în adîncime este desfășurată cu o vervă și o strălucire extremă, devenită încă mai interesantă printr-o mișcare în direcție ascendentă. Noutatea, din punct de vedere stilistic, nu rezidă în direcția acestei mișcări, ci — întrucît este vorba de un principiu de reprezentare — în felul executării temei, adică modul cum sînt puse în evidență, optic, toate elementele ce contribuie la impresia de adîncime și invers, repudiate toate acelea care ar accentua planimetria.

Deși R e m b r a n d t, ca și alți pictori olandezi contemporani, nu urmărește să redea spațiul prin aceleași vehemente mijloace plastice de care se servise R u b e n s, totuși este evident că și el exprimă aceleași principiu baroc al reprezentării în adîncime. Devalorizînd suprafețele sau micșorînd însemnătatea acestora, Rembrandt și alți pictori olandezi ajung la exact aceleași rezultate cu cele obținute de R u b e n s, cu singura deosebire că la ei farmecul mișcării în adîncime este realizat în mod strălucit numai prin mijloace pur picturale.

La început și R e m b r a n d t s-a folosit de procedeul eșalonării figurilor în adîncime — și noi am atras mai înainte atenția asupra gravurii sale în acva-

forte cu Samariteanul milostiv. Atunci însă cînd va relua mai tîrziu același episod, dispunîndu-și personajele în zone distincte, (il. 47), aceasta nu va mai însemna o revenire la o formă perimată. Prin felul cum artistul înțelege de acum înainte să interpreteze lumina, el ajunge să suprime aproape complet impresia plană a obiectelor sau cel puțin să facă din ea un motiv secundar. Nimeni nu se va mai gîndi să conceapă această imagine în relief, deoarece se poate foarte limpede observa că șirul figurilor nu mai coincide cîtuși de puțin cu adevăratul conținut de viață al imaginii.

Lucrarea „Ecce Homo" — acvaforte din 1650 — reprezintă un caz similar. Este știut că schema compoziției derivă din opera cu aceeași temă a gravorului din veacul al 16-lea, Lucas van Leyden. Ca subiect: un perete de casă, avînd în față o terasă — totul văzut absolut frontal —, pe terasă sau în fața ei, o mulțime de personaje dispuse în rînduri. Cum s-ar putea obține din aceasta o imagine barocă? Tocmai într-o asemenea situație, Rembrandt este în măsură să ne demonstreze că ceea ce importă în artă nu este lucrul în sine, ci numai felul cum acesta este tratat. În timp ce Lucas van Leyden se trudește — pînă la epuizare — să înfățișeze imagini planimetrice, desenul lui Rembrandt este atît de impregnat cu motive creatoare de adîncime, încît — deși spectatorul percepe suprafața strict materială — el va înțelege să-i atribuie numai rolul unui substrat, mai mult sau mai puțin întîmplător, în vederea creării unei aparențe de un caracter total diferit.

În ceea ce privește pictura olandeză de gen din secolul al 16-lea, același Lucas van Leyden, ca și Pieter Aertsen sau Avercamp, sînt în măsură să ne furnizeze un vast material de comparație. Chiar și în aceste tablouri de moravuri, care — în mod sigur — nu necesită nici un fel de solemnitate în punerea în scenă, pictorii secolului al 16-lea au reușit să se mențină totuși în limitele unei scheme de strictă predominare a reliefului. Personajele situate în planul din față formează un prim strat, ce se desfășoară fie pe toată lărgimea imaginii, fie — ca o simplă indicație — într-un singur punct. Ceea ce urmează apoi în planurile din fund se articulează exact în același fel. În acest mod tratează Pieter Aertsen scenele sale de interior, și tot astfel sînt construite și tablourile cu patinatori de către Avercamp, ceva mai tînăr decît pictorul precedent. Încetul cu încetul asistăm însă la un fel de dizolvare a coerenței planurilor, iar motivele care îndrumă mișcarea înainte și înapoi ajung să se înmulțească pînă într-atît încît, în cele din urmă, întreaga imagine este modelată în așa fel încît relațiile în direcția orizontală devin cu totul imposibile, sau cel puțin nu mai sînt necesare, din punctul de vedere al semnificației imaginii. Pentru a ne convinge de exactitatea acestei afirmații, e bine să comparăm un tablou de iarnă datorat lui Adriaen van de Velde cu un altul de Avercamp, sau un interior rustic de van Ostade cu o imagine de bucătărie executată de Pieter Aertsen (il. 51). Exemplele cele

mai interesante vor fi însă acelea în care pictorul nu recurge la resursele unor încăperi « picturale », ci în care scena este închisă simplu și limpede de peretele din fund al unei camere, văzut frontal. Aceasta este tema de predilecție a lui Pieter de Hooch. Căci ceea ce constituie specificitatea artistului menționat este modul cum acesta știe să răpească structurii spațiale caracterul ei de strat și de suprafață, pentru a îndruma privirea pe alte căi, cu ajutorul unui anumit fel de interpretare a luminii și a culorii. În tabloul de la Berlin al lui Pieter de Hooch, „Mama cu copilul în leagăn" (il. 115), mișcarea merge diagonal în adîncime în direcția luminii intense ce pătrunde prin ușă. Deși încăperea este văzută frontal, nu vom reuși niciodată să ne apropiem de această imagine cu ajutorul unor secțiuni în lărgime.

Despre problema peisajului s-a mai vorbit ceva mai sus, pentru a arăta modul în care tipul clasic al lui Patenier a fost condus, pe căi multiple, spre tipul baroc. Poate că nu este de prisos să revenim încă o dată la această temă, în sensul unei recomandări ca ambele tipuri să fie înțelese ca două realități închise în sine, fiecare din ele avînd o însemnătate istorică diferită. Trebuie să admitem că forma spațială pe care o reprezintă Patenier este identică, de exemplu, cu aceea pe care o redă Dürer în „Peisajul cu tun" (il. 54), executat în acvaforte. Și tot astfel, cel mai mare dintre peisagiștii italieni din epoca Renașterii, Tițian (il. 53), concordă pe deplin cu Patenier prin predilecția pe care fiecare din ei o manifestă pentru o schemă compozițională dispusă în straturi absolut distincte.

Schema compozițională a lui Dürer, bazată pe dispunerea în straturi paralele a primului plan, cu cel mijlociu și cu cel din fund, care face ca un spectator nu destul de familiarizat cu problemele de istoria artei să o considere drept timiditate, constituie tocmai progresul înregistrat acum în transpunerea consecventă a idealului epocii respective, în domeniul specific al peisajului. Conform acestei concepții, artistul a trebuit să stratifice, în modul cel mai distinct cu putință, atît terenul cît și silueta micului sat ce trebuia să se desfășoare în cuprinsul zonei sale, pe un singur plan. Fără îndoială că Tițian a conceput natura într-un mod mult mai liber și cu mult mai multă generozitate, dar — și aceasta o vedem mai ales în desenele sale — concepția sa este susținută de exact același gust, ce urmărește să reprezinte numai bidimensionalul.

Într-o direcție contrarie, oricît de diferiți ne-ar părea Rubens și Rembrandt, totuși pentru ambii prezentarea spațiului a suferit modificări absolut corespunzătoare, în sensul că elementul predominant a devenit adîncimea, spațiul netrebuind să se pietrifice în nici un punct în straturi distincte. Desigur că și înaintea lor au existat imagini cu drumuri ducînd spre interior, sau cu alei văzute în racursiu, ele însă n-au jucat înainte un rol dominant în imagine. Ori, acum numai asemenea motive sînt scoase în evidență. Elementul esențial a devenit eșalonarea formelor în adîncime, iar nu felul cum acestea «își întind

mîna la dreapta sau la stînga". Substratul material poate uneori chiar să lipsească cu desăvîrșire și, s-ar putea spune că, adevăratul triumf al acestei viziuni artistice apare, cu cea mai mare pregnanță, abia atunci cînd perspectiva spațială trebuie să fie absorbită de privitor într-o singură suflare, ca un tot unitar.

Contrastul dintre aceste două tipuri fiind un fapt de acum admis, va fi interesant să urmărim în continuare tranziția de la unul la celălalt. Chiar generația artiștilor care a urmat imediat după Dürer — un Hirschvogel sau un Lautensack — a rupt cu idealul bidimensionalității. În ceea ce privește arta Țărilor de Jos, Pieter Bruegel cel Bătrîn este, și în această privință, un inovator genial, care, plecînd de la Patenier, arată calea ce va duce la Rubens. Nu ne putem dispensa de-a ne opri în acest capitol la lucrarea sa, „Peisaj de iarnă cu vînători" (il. 55), o imagine desăvîrșită, ce poate fi edificatoare în două direcții diferite. La dreapta, în planul din mijloc și în fund, imaginea mai conține încă unele elemente ce ne amintesc stilul mai vechi. Dar puternicul motiv al copacilor ce înaintează din stînga peste coama dealului spre casele foarte mici — datorată depărtării în perspectivă — constituie un pas decisiv prin care artistul se angajează pe drumul unei noi concepții estetice. Desfășurîndu-se cu fermitate de jos și pînă sus, acești copaci ce ocupă o jumătate din pînză dau naștere unei mișcări în adîncime, care afectează chiar și elementele stabile din compoziția respectivă. Grupul vînătorilor cu cîinii urmează în același curent de mișcare și intensifică forța pe care o exprimă cu atîta elocvență șirul amintit de copaci. Casele și linia dealurilor se întîlnesc spre marginea tabloului, contribuind și ele la amplificarea impresiei generale.

4. *Caractere istorice și naționale*

Este un fenomen extrem de interesant modul cum, în jurul anului 1500, viziunea de suprafață, tendința către o pictură plană se impune pretutindeni. A trecut un timp pînă ce arta a reușit să se descătușeze de timiditățile inerente viziunii primitive, viziune care — în ciuda unei categorice voințe de a scăpa de bidimensionalitate — a rămas totuși, în bună măsură, prizoniera unei concepții plane. Ciudat este faptul că abia în momentul în care artiștii au știut să folosească cu deplină siguranță mijloacele racursiului și ale adîncimii spațiale, ei au optat în mod deliberat pentru realizarea unor imagini văzute exclusiv bidimensional. Acest clasic caracter plan acționează într-un mod cu totul diferit decît cel al pictorilor primitivi.

Nu numai pentru că coerența diverselor elemente componente este mai evidentă, dar și pentru că este însoțită de nenumărate motive contrastante (între acestea putem menționa mai ales contrastul dintre efectul formelor în racursiu — care conduc privirea în interiorul imaginii — și caracterul net plan al întregii

imagini, care se desfășoară pe toată lărgimea, într-o suprem de elocventă înlănțuire). Viziunea plană nu cere ca toate formele să fie orînduite pe un singur plan, dar este neapărat necesar ca cele principale să se afle pe un plan comun; trebuie deci să se creeze impresia că ea constituie, de fapt, baza fundamentală a întregii imagini. În tot secolul al 15-lea, nu există nici un singur tablou care să posede, în ansamblu, soliditatea plană a „Madonei Sixtine" de Rafael. Cu totul remarcabil pentru stilul clasic este mai ales modul prin care, în cuprinsul ansamblului, Rafael înțelege să integreze copilul în suprafața plană, în ciuda formei în racursiu a acestuia.

Trebuie să menționăm că pictorii primitivi au urmărit mai mult să înfrîngă caracterul plan al imaginii decît să-l perfecționeze. O imagine caracteristică pentru această preocupare o constituie tabloul quattrocentistului Francesco Botticini reprezentînd Trei arhangheli într-o compoziție în care fiecare figură se desfășoară într-un șir oblic spre stînga (il. 57). Un artist din Renașterea clasică însă — Caroto — îi va așeza pe o linie absolut dreaptă (il. 56). Este posibil ca reprezentarea oblică să fi fost socotită de către pictorul quattrocentist drept o formă mai potrivită, mai vie, pentru un grup în mers; în orice caz însă, veacul al 16-lea a avut nevoie să redacteze cu totul altfel această temă.

Desfășurări pe o linie dreaptă se întîlnesc, desigur, și mai ales înainte, dar o compoziție ca „Primavera", a lui Botticelli, ar fi fost judecată de către artiștii posteriori ca prea firavă, prea puțin solidă, lipsită de acel caracter concis, încheiat al compoziției, pe care clasicii îl obțin și atunci cînd figurile se succed la intervale destul de mari, sau chiar atunci cînd o întreagă latură a tabloului este lăsată deschisă.

Atunci cînd pictorii mai vechi urmăreau să obțină efectul adîncimii, scăpînd astfel de impresia platitudinii, ei recurgeau cu predilecție la soluția de-a plasa oblic unele detalii mai izbitoare, în special elemente de ordin arhitectonic ce se pot reda mai ușor în racursiu. Să ne amintim efectul cam supărător al motivului frecvent în temele Înălțării la cer: sarcofagul văzut în recursiu. În „Altarul Hofer" de la München, Wolgemut a putut compromite nobila simplitate a principalei sale figuri frontale, printr-o linie prea tăioasă. În „Adorația păstorilor" (Academia din Florența), un italian ca Ghirlandajo introduce, cu aceeași formă oblică, o neliniște cu totul inutilă, deși, pe de altă parte, tocmai el fusese cel care pregătise în modul cel mai temeinic apariția stilului clasic, cu ajutorul unor serioase stratificări de figuri.

Încercări de a construi mișcări în adîncime făcînd, de pildă, ca o procesiune de oameni să înainteze din fund spre primul plan, nu sînt de loc rare în secolul al 15-lea, mai ales în arta nordică, dar ele fac impresia de-a fi premature, prin faptul că legătura dintre primul plan și cel din fund nu devine clară. Dăm ca exemplu tipic pentru aceasta procesiunea personajelor din gravura cu dălțița de Schongauer, reprezentînd „Adorația Magilor". Motivul „Prezentării

la templu a Fecioarei" de Maestrul vieții Mariei (München) este înrudit cu cel precedent, prin faptul că tînăra fată care se depărtează în adîncime a pierdut total contactul cu figurile din primul plan.

Tabloul aceluiași Maestru al vieții Mariei reprezentînd „Nașterea Mariei" (il. 60), de la München, ne furnizează un exemplu foarte instructiv. Este vorba de o scenă cu diverse personaje distanțate în adîncime, fără ca prin aceasta să ia naștere o impresie de mișcare spre, sau din adîncime; legătura dintre planuri este astfel complet desființată. În schimb atunci cînd un pictor din secolul al 16-lea, Maestrul morții Mariei (Joos van Cleve) a tratat o temă asemănătoare (il. 61), el a reușit să prezinte patul de moarte și lumea adunată în jur într-o stratificare de o liniște desăvîrșită. Minunea ce s-a înfăptuit acum nu s-a datorat numai unei perspective mai bine înțelese, din punct de vedere geometric, ci și noii sensibilități — de natură decorativă — pentru bidimensionalitate, fără de care perspectiva n-ar mai fi servit la mare lucru [1].

Imaginea odăii de naștere în tabloul amintit, atît de neliniștit fragmentată la pictorul nordic, este interesantă însă și prin contrastul pe care-l stabilește cu arta italiană contemporană. Se poate astfel ușor observa care este caracterul specific al artei nordice față de instinctul italian, atît de categoric manifestat, pentru viziunea plană. În comparație cu olandezii, dar mai ales cu germanii din sud, italienii din secolul al 15-lea par remarcabil de rezervați. Cu clara lor simțire spațială, ei riscă mult mai puțin, tocmai fiindcă își dau mai bine seama de pericol. Fac impresia că nu ar voi să forțeze floarea înainte de deschiderea ei naturală. Această metaforă ar putea da loc la o neînțelegere, căci reținerea lor nu provine din teamă; din contră, ei atacă suprafața cu o voință plină de încredere și voioșie. Zonele strict stratificate din narațiile unui Ghirlandajo sau ale unui Carpaccio nu sînt timidități pornite dintr-o simțire încă nu deplin eliberată, ci presentimentul unui nou gen de frumusețe.

Exact la fel se întîmplă și cu desenul figurii izolate. O lucrare ca gravura lui Pollaiuolo reprezentînd niște bărbați în luptă, a căror corporalitate aproape pur bidimensională era destul de neobișnuită chiar pentru Florența, ar fi fost de neconceput în nord. Fără îndoială că acestui desen îi mai lipsește ceva pentru a atinge o deplină libertate, în sensul că planimetria nu apare încă destul de firească, ca ceva de la sine înțeles; asemenea cazuri totuși trebuie judecate nu ca o întîrziere arhaică, ci ca o făgăduință a stilului clasic ce-și pregătea apariția.

Ne-am luat sarcina de a lămuri aici niște noțiuni, și nu de a face o prezentare istorică. Socotim însă că este indispensabil de a indica în prealabil și etapele premergătoare, dacă voim să obținem o înțelegere justă a tipului clasic, bazat

---

[1]) Reproducerea nu permite, din nefericire, să se aprecieze întreaga capacitate ordonatoare a culorii (N. a.).

pe viziunea plană. În Sud, unde suprafața pare să-și fi găsit adevărata ei patrie, trebuie să fim atenți la treptele succesive prin care a trecut arta pentru a ajunge la stilul plan; iar în Nord trebuie să urmărim acțiunea puternicelor forțe de rezistență la acest nou ideal. Abia în secolul al 16-lea, noua simțire artistică pentru plan începe să se impună victorios și în țările din jur. O întîlnim pretutindeni, în peisajele lui Tițian și ale lui Patenier, în compozițiile istorice create de Dürer și de Rafael, și chiar în tablourile cu figuri izolate care încep deodată să se integreze cu hotărîre în suprafață. O imagine ca „Sf. Sebastian" de Liberale da Verona este cu totul altfel consolidată bidimensional, decît o alta cu același subiect de Botticelli, care, în comparație cu primul, capătă un caracter ușor nesigur ca aparență. Un nud feminin culcat pare să fi devenit o adevărată imagine bidimensională abia prin desenul unui Giorgione, Tițian sau Cariani, deși «primitivii» (Botticelli, Piero di Cosimo și alții) abordaseră și ei această temă, într-un mod foarte asemănător. Un motiv pur frontal cum e Răstignirea produce, în secolul al 15-lea, impresia a ceva uzat, pe cînd secolul al 16-lea, știe să reînnoiască această temă, dîndu-i caracterul unei aparențe bidimensionale închise, pline de energie. Un exemplu strălucit pentru aceasta ni-l dă marea scenă cu Golgotha de Grünewald, de pe „Altarul din Isenheim", în care, într-un mod necunoscut pînă atunci, atît personajul principal, cît și cei care-l înconjoară sînt strînși într-o deplină coeziune, în vederea obținerii unei suprafețe însuflețite, dar unitare.

Procesul dizolvării suprafeței clasice merge paralel cu procesul devalorizării liniei. Acela care va scrie vreodată istoria acestui proces va trebui să se oprească la aceleași nume care au ilustrat și evoluția spre stilul pictural. Printre cinquecentiști, Correggio deține și aici un loc important, ca unul dintre precursorii stilului baroc. La Veneția, Tintoretto este acela care a contribuit în mare măsură la nimicirea idealului bidimensional, care la El Greco nici nu mai poate fi perceput. În schimb, « reacționarii » din punctul de vedere al liniei, ca Poussin, de pildă, sînt reacționari și în ceea ce privește tratarea suprafeței. Și totuși, cine n-ar recunoaște în Poussin, în ciuda totalei sale voințe « clasice » pe omul secolului al 17-lea?

Ca și în evoluția spre stilul pictural, motivele plastice de adîncime preced pe cele pur optice, și, în această privință, țările nordice se află întotdeauna într-o situație de prioritate față de cele sudice.

Firește, arta îmbracă, încă de la origini, forme diferite, în funcție de specificul național al fiecărui popor. Există particularități inerente imaginației diferitelor naționalități, care în ciuda tuturor transformărilor se conservă constant. Italia a posedat întotdeauna un instinct mai puternic pentru suprafață decît nordul germanic, căruia — în schimb — îi este propriu sentimentul adîncimii spațiale. Deși nu putem nega că planimetria clasică italiană și-a găsit și dincolo de Alpi

o paralelă stilistică, trebuie totuşi să constatăm şi deosebirea dintre aceste regiuni, constînd în faptul că în nord concepţia pur bidimensională a fost regăsită curînd ca o constrîngere, cu neputinţă de suportat un timp mai îndelungat. În schimb, consecinţele pe care barocul nordic le-a tras din principiul adîncimii n-au putut fi urmate de către artiştii sudici decît foarte de departe.

Sculptura

1. Generalităţi

Istoria sculpturii este, pînă la un punct, istoria evoluţiei prin care a trecut statuia. Încetul cu încetul sculptorii au reuşit să se dezbare de timidităţile iniţiale; membrele modelate de ei se destind şi apoi corpurile — în întregime — par a începe să se mişte. O asemenea istorie a temelor obiective nu coincide însă cu ceea ce am înţeles aici sub denumirea de evoluţie a stilului. Părerea noastră este următoarea: există o restrîngere a planimetriei, care nu înseamnă cîtuşi de puţin o suprimare a bogăţiei mişcării, ci numai o altă dispunere, o altă rînduire a formelor, şi pe de altă parte, există o dizolvare deliberată a planimetriei, accentuată în sensul unei evidente mişcări în adîncime. Această nouă concepţie este favorizată, ce-i drept, printr-o mai bogată complexitate de mişcări, dar ea poate tot aşa de bine să se îmbine cu motivele cele mai simple.

Între stilul linear şi cel planimetric există o corelaţie evidentă. Secolul al 15-lea, atît de preocupat de linie, a fost în genere şi un secol al planimetriei, dar posibilităţile în această ultimă direcţie n-au fost atunci realizate în modul cel mai hotărît. Preocuparea pentru planimetrie există, dar mai mult în mod inconştient, şi adesea se ivesc cazuri cînd artistul părăseşte suprafaţa, fără ca acest lucru să fie remarcat ca ceva neobişnuit. Caracteristic în această privinţă este grupul lui V e r r o c c h i o reprezentînd „Necredinţa lui Toma": personajele sînt plasate într-o nişă, dar un picior al discipolului a rămas afară.

Începînd însă cu veacul al 16-lea, interesul pentru tratarea suprafeţei devine tot mai acut, iar formele încep a fi dispuse, în mod conştient şi consecvent, în zone distincte. Bogăţia plastică se intensifică, contrastele între principalele linii de direcţie devin mai puternice, astfel încît abia acum corpurile apar complet libere în articulaţiile lor; aparenţa de ansamblu s-a potolit însă cu desăvîrşire, ajungînd să fie o imagine planimetrică pură. Acesta este stilul clasic, cu siluetele sale perfect definite.

Numai că această planimetrie clasică nu a avut o lungă durată. În curînd s-a părut că a supune realitatea unei pure planimetrii înseamnă a o ţine înlănţuită cu puternice cătuşe. Prin introducerea racursiului, cuantumul potenţial al formelor

începe să crească în intensitate; se produc întretăieri de linii și motive ce se depășesc unele pe altele; se stabilesc relații elocvente între planurile din față și cele din fund; pe scurt, artiștii încep să evite a crea impresia unei realități dispusă pe mai multe planuri, chiar dacă acestea mai există în fapt. După aceste principii lucrează B e r n i n i . Cele mai importante exemple de acest fel sînt: monumentul funerar al papei Urban VII din biserica sf. Petru și — încă mai caracteristic — monumentul funerar al papei Alexandru VII, aflat tot acolo (il. 58). Comparate cu acestea, mormintele medicee ale lui M i c h e l a n g e l o apar de o structură absolut plană, « discoformă». Urmărind evoluția progresivă a lucrărilor sale, de la cele mai timpurii pînă la cele din urmă, vom fi în măsură să înțelegem mai ușor înseși caracterele specifice ale stilului baroc. Suprafața principală devine din ce în ce mai accidentată, iar figurile din primul plan nu mai pot fi percepute decît din latura lor cea mai îngustă: în planurile din fund, alte personaje văzute numai pînă la jumătate, și chiar vechiul motiv al supliantului cu mîinile ridicate în rugăciune (aici, papa), ce părea a cere neapărat o reprezentare din profil, este aici în întregime subordonat viziunii în racursiu.

Vechiul stil planimetric a fost astfel zdruncinat în însăși esența sa, și lucrul apare cu atît mai lămurit din aceste exemple, cu cît, în fond, mai este încă vorba de tipul mormîntului construit în zid. Dar nișa plată a fost înlocuită cu alta în adîncime, iar figura principală înaintează — de pe un soclu bombat — spre spectator; chiar elementele ce mai stau încă împreună, în același plan, sînt în așa mod tratate, încît nu se mai acordă reciproc; percepem — e drept — o legătură între formele alăturate prin anumite fire ce se țes dintr-o parte în alta, dar pe această urzeală vine să se împletească un farmec de-o altă esență, al unor forme ce duc spre adîncime. Tot astfel ne apare evident că pentru maestrul baroc a fost foarte bine venită găsirea, în mijlocul compoziției, a unei uși care, departe de a mai forma vreo legătură pe o linie orizontală — în sensul sarcofagului anterior — despică vertical intervalul pentru a face loc unei noi forme de adîncime: din întunericul umbrei irupe moartea ridicînd o grea draperie.

S-ar putea crede că barocul căuta să evite compoziția murală, deoarece aceasta trebuia să opună o oarecare rezistență tendinței de eliberare de plan. Numai că se întîmplă tocmai contrariul. Barocul dispune figurile în rînduri și le integrează în nișe, deoarece principalul său interes constă în a reuși să creeze în asemenea condiții o orientare spațială. Pornind de la suprafața plană și numai în contrast cu ea, adîncimea va deveni mai clar perceptibilă. Grupul orientat în toate direcțiile și plasat în aer liber nu este de loc tipic pentru baroc. Este însă evident că el evită impresia unei frontalități severe, în care figura ar fi îndreptată într-o direcție principală bine precizată, dînd impresia că artistul ar fi urmărit ca figura respectivă să fie văzută sub un singur unghi. Adîncimea este întotdeauna legată de privirea sub diverse unghiuri. Pentru baroc ar părea o ofensă la adresa vieții dacă sculptura ar urmări să se consolideze într-un singur plan. Departe

de-a o orienta într-o singură direcție, i se conferă o forță de iradiere cu mult mai vastă.

Ajungînd aici este necesar să amintim că A d o l f H i l d e b r a n d[1] a preconizat și el în lucrarea sa: « Problem der Form» — care a devenit pentru Germania catehismul unei întregi și importante școli — reîntoarcerea la planimetrie. Dar H i l d e b r a n d înțelegea să aplice postulatul planimetriei nu la un anumit stil, ci la arta în genere. Numai atunci cînd o formă rotundă, afirma H i l d e b r a n d , a fost transformată într-o imagine sesizabilă planimetric, ea a devenit demnă de a fi remarcată în sens artistic. Cînd însă forma nu a fost suficient de prelucrată pentru a fi în măsură să cuprindă înlăuntrul ei un conținut sintetizat într-o imagine pur planimetrică, altfel spus, atunci cînd spectatorul ar fi obligat s-o înconjoare, căutînd apoi diferitele părți ca să-i reconstituie aspectul general, se poate spune că arta n-a întrecut natura nici măcar cu un pas. În acest caz, conchidea H i l d e b r a n d , artistul n-a fost în stare să înfăptuiască acțiunea binefăcătoare de-a unifica ceea ce apare împrăștiat în aspectul naturii, desăvîrșindu-l într-o imagine unitară.

În cuprinsul acestei teorii, se pare că nu poate exista vreun loc pentru B e r n i n i și sculptura barocă. Am fi însă nedrepți față de H i l d e b r a n d dacă — așa cum s-a mai întîmplat — am voi să-l considerăm drept avocatul propriei sale arte. Ceea ce înțelegea el să combată era diletantismul, care ignoră cu desăvîrșire principiul și exigențele unei arte planimetrice. B e r n i n i însă — folosim acest nume spre a desemna un întreg gen — depășise de mult faza de înțelegere a planimetriei. Ceea ce propunea el, negînd rolul suprafeței în realizarea unei opere de artă, capătă astfel o cu totul altă însemnătate decît ceea ce ar reprezenta un simplu exercițiu artistic, în care sculptorul n-a reușit încă să sesizeze deosebirea principială dintre ceea ce este sau nu este planimetric.

Este adevărat că, în unele cazuri, barocul a mers prea departe, producînd uneori o impresie dezagreabilă, atunci cînd nu a reușit să creeze o imagine de ansamblu coherentă. În asemenea cazuri, critica lui Hildebrand este cu totul justificată; dar ea nu trebuie extinsă la ansamblul creațiilor post-clasice. Există și un baroc absolut ireproșabil. Și aceasta, nu atunci cînd «arhaizează», ci atunci cînd este el însuși. În cuprinsul unei evoluții de viziune cu caracter mai general, sculptura și-a găsit un stil care vrea altceva decît Renașterea, și pentru care vechea terminologie a esteticii clasice nu mai e cîtuși de puțin suficientă. Iată deci o artă care, deși cunoaște posibilitățile suprafeței, nu dorește să le permită o exprimare prea categorică în impresia generală.

---

[1]) *Adolf von Hildebrand* (1847—1921), sculptor și teoretician de artă, autorul lucrării Das Problem der Form in der bildenden Kunst (Problema formei în arta plastică), apărută în 1893. Creatorul, împreună cu pictorul Hans von Marées și cu Konrad Fiedler al «Teoriei vizualității pure», care postula necesitatea precumpănirii, într-o operă de artă, a datelor formale (N. tr.).

Pentru a caracteriza stilul baroc, nu trebuie deci să opunem la întîmplare o statuie ca „David cu praştia" de Bernini, unei statui frontale clasice, aşa cum este imaginea lui „David" de Michelangelo (aşa-numitul „Apollo" din Muzeul Bargello — Florenţa). Ambele figuri formează, desigur, un contrast izbitor, care aruncă o lumină destul de nefavorabilă asupra barocului. Nu trebuie însă să uităm că David al lui Bernini este o operă de tinereţe, multiplicitatea aspectelor înfăptuindu-se, aici, în detrimentul unei imagini în măsură să satisfacă, în adevăr, privirea. Privind-o ne simţim îndemnaţi să-i facem înconjurul, dar aceasta se întîmplă deoarece în permanenţă avem impresia că-i lipseşte ceva, ce se cere descoperit. Bernini însuşi a simţit acest lucru şi operele sale de maturitate sînt mult mai strînse, mai concentrate — deşi nu deplin — pentru a putea fi cuprinse cu o singură privire. Imaginea, în ansamblu, a devenit mai liniştită, deşi mai păstrează încă un caracter oscilator.

Atît artiştii primitivi, cît şi cei din generaţia clasică, au fost preocupaţi de planimetrie, primii inconştient, ceilalţi, deliberat; în schimb arta barocă poate fi, pe drept cuvînt, numită «conştient-neplanimetrică». Ea respinge obligativitatea unei reprezentări frontale, socotind că numai o totală libertate e în măsură să permită crearea unei impresii de mişcare însufleţită. Desigur, sculptura este întotdeauna ceva cu forme rotunjite, şi nimeni nu va crede că figurile clasice trebuie să fie privite dintr-o singură parte. Dar dintre toate unghiurile de vedere, frontalitatea apare ca o normă, a cărei însemnătate o resimţim, chiar şi atunci cînd nu o avem sub ochi. Dacă am socotit barocul ca «neplanimetric», aceasta nu înseamnă cîtuşi de puţin întronarea haosului şi încetarea oricăror principii conducătoare, ci trebuie să înţelegem că, de acum înainte, coherenţa suprafeţei într-un singur bloc este tot atît de puţin dorită, ca şi consolidarea figurii într-o siluetă dominantă. Cu toate acestea, şi în arta barocă subzistă — cu oarecari modificări — principiul conform căruia diversele aspecte sub care poate apare o statuie trebuie să prezinte imagini, din punct de vedere obiectiv, exhaustive. Ceea ce variază este numai norma socotită, în genere, indispensabilă pentru explicarea formei.

2. *Exemple*

Noţiunile cu care ne-am intitulat capitolele se angrenează firesc, ele fiind rădăcini diferite ale aceleiaşi plante, cu alte cuvinte, pretutindeni aici e vorba de unul şi acelaşi lucru, privit numai din puncte de vedere diferite. Analizînd astfel problema adîncimii, ajungem la lucruri pe care am mai avut ocazia să le menţionăm atunci cînd am vorbit despre elementele componente ale picturalului. La capitolul despre sculptura şi arhitectura picturală am arătat importanţa fundamentală pe care o poate îmbrăca înlocuirea unei siluete predominante care coincide

cu forma obiectivă, printr-o serie de aspecte picturale, în care aparența și obiectul se despart. Esențial este că aceste moduri de viziune, nu numai că se pot manifesta din întîmplare, dar ele au fost scontate încă de la început, prezentîndu-se spectatorului sub multiple aspecte, și ca de la sine. Această transformare se află într-o legătură strînsă cu evoluția ce merge de la planimetrie la adîncime.

Istoria statuii ecvestre ne poate furniza pentru aceasta o serie de exemple dintre cele mai grăitoare. „Gattamelata" a lui Donatello și „Colleoni" a lui Verrocchio sînt astfel plasați încît accentul să cadă de fiecare dată pe viziunea în lățime. Într-un caz, calul se află într-un unghi drept față de biserică, în alinierea peretelui frontal; în celălalt, el înaintează paralel cu axa longitudinală, detașîndu-se lateral. În ambele cazuri e vorba însă de o concepție planimetrică, și înseși statuile — prin faptul că se prezintă ca imagini închise, de-o claritate absolută — justifică acest unghi de privire. Cine n-a contemplat pe Colleoni lateral, înseamnă că nu l-a văzut. Iar latura cea mai nimerită e cea dinspre biserică, căci numai astfel totul se prezintă în mod distinct: bastonul de comandant, mîna ce ține dîrlogii, și — deși capul e întors spre stînga — toate detaliile feței [1]. Firește că, datorită înălțimii soclului, se produc unele deformări datorate perspectivei, dar viziunea principală se impune totuși în mod victorios, și de fapt numai acest lucru contează. Nimeni nu va fi atît de naiv încît să creadă că vechii sculptori ar fi avut în vedere — în timpul execuției — un singur aspect, căci atunci ar fi fost inutil să urmărească realizarea unei opere în « ronde bosse». Este necesar să luăm act de corporalitatea ei, mergînd de jur împrejur; dar, pentru spectator, există un anumit unghi de privit, de maximă expresivitate, ce coincide aici cu aspectul maximei lățimi.

Esențial nu s-a schimbat încă nimic, din acest punct de vedere, nici la grupul Marilor duci, executat de Giovanni Bologna la Florența, deși a fost plasat, cu o simțire tectonică mai severă, în axa pieții, fiind înconjurat mai simetric de spațiu. Figura se prezintă sub aspectul unei forme, liniștit desfășurate în lățime, iar soclul, de dimensiuni reduse, a diminuat și pericolul deformărilor datorate perspectivei. Și totuși, un nou element și-a făcut apariția, și anume faptul că, alături de contemplarea laterală a unui monument, cea în racursiu se impune cu tot atîta legitimitate. Este evident că sculptorul ia acum în considerare și spectatorul care s-ar îndrepta în întîmpinarea celor doi călăreți.

Așa procedase mai înainte și Michelangelo, atunci cînd așezase statuia lui „Marc Aureliu" pe Capitol. Plasată în mijlocul pieții, pe un soclu scund, figura putea fi ușor cuprinsă cu privirea, din laturi; cine urcă însă colina capitolină pe acea scară somptuoasă și largă este în măsură să vadă calul îndreptat frontal către sine. Și impresia generală nu e rodul unei întîmplări, deoarece această statuie

---

[1]) Din nefericire toate fotografiile ce se pot cumpăra din comerț au fost luate greșit, cu părți întregi rămase ascunse și cu o oribilă deformare în ritmul picioarelor calului (N. a.).

— datînd din antichitatea tîrzie — a fost plasată astfel tocmai cu această intenție. Putem socoti această viziune drept barocă? Este neîndoios că aici se află începutul acesteia. Efectul evident de adîncime persistă în toate situațiile, favorizînd viziunea călărețului în racursiu sau în semi-racursiu, mai curînd decît cea laterală.

Un tip curat baroc e realizat în statuia marelui principe elector, ce se află pe marele pod (Lange Brücke) din Berlin, executată de sculptorul Schlüter. E drept că ea este plasată în unghi drept față de stradă, dar nici altfel n-ar fi fost posibil să surprindem calul din flanc. Din orice punct am privi această statuie, aspectul ei general rămîne acela de racursiu: frumusețea ei constă tocmai în faptul că, pentru spectatorul care trece peste pod, i se desfășoară în față o mulțime de aspecte, toate la fel de însemnate. Arta racursiului s-a complicat aici și din cauza distanței foarte scurte de la care poate fi privit monumentul. Dar nici nu s-a urmărit altceva, deoarece, pentru această viziune, imaginea în racursiu este mai fermecătoare decît cea obișnuită. Nu e necesar să discutăm aici în amănunt, în ce mod a fost adaptată construcția formală a monumentului la acest fel de aparență. E de ajuns să amintim numai că dislocarea optică a formelor, în care artiștii primitivi vedeau un rău necesar, și pe care clasicii au evitat-o pe cît le-a stat în putință, a fost adoptată aici în mod conștient, ca un mijloc artistic.

Un caz similar este acela reprezentat de grupul antic al îmblînzitorilor de cai — „Dioscurii" — de la Quirinal, care, întregit cu un obelisc și, mai tîrziu, cu un mare bazin de fîntînă, constituie una dintre cele mai caracteristice imagini ale Romei baroce. Cele două figuri colosale ale tinerilor în mers, a căror relație cu caii lor nu e necesar s-o discutăm aici, pășesc oblic înainte, plecînd de la obeliscul central, formînd adică între ei un unghi obtuz. Acest unghi se deschide spre accesul principal al pieții și elementul important din punctul de vedere al istoriei stilului este faptul că formele principale apar racursiate, în aspectul lor general. Lucrul acesta constituie un fenomen cu atît mai surprinzător, cu cît, la origine, ele posedau o suprafață frontală bine determinată. S-a făcut totul pentru ca această frontalitate să nu răzbească și pentru ca imaginea să nu se poată închega în nici un fel.

În ce mod s-a întîmplat acest lucru? Nu este cumva vorba de atît de binecunoscuta compoziție centrală din arta clasică, cu figuri plasate diagonal spre centru? Deosebirea cea mare constă tocmai în faptul că „Îmblînzitorii de la Quirinal" nu constituie o compoziție centrală, în care fiecare figură ar cere de la spectator un punct de privire propriu, ci că ei solicită să fie văzuți împreună, ca o singură imagine.

După cum în arhitectură, clădirea pur centrală, vizibilă din toate părțile, nu constituie un motiv baroc, tot astfel nici în sculptură grupurile pur centrale nu formează nici ele un motiv baroc. Există în baroc o preocupare manifestă pentru a se imprima sculpturii o orientare precisă, cu scopul tocmai de-a se sublinia

faptul desfiinţării acesteia, prin orientări contrare. Spre a se obţine « farmecul suprafeţei învinse », trebuie să fi existat, în prealabil, o suprafaţă. În fîntîna lui Bernini, cele patru fluvii ale lumii nu sînt îndreptate indiferent spre toate punctele cardinale, ci spre două direcţii — opuse — un front în faţă şi altul în spate — iar figurile sînt legate două cîte două, în aşa fel încît formele lor să depăşească colţurile. Planimetria şi neplanimetria conlucrează în vederea intensificării unui anumit efect.

Tot astfel a tratat şi Schlüter pe captivii de pe soclul statuii marelui principe elector. Aceştia fac impresia că s-ar depărta în mod egal, în diagonală, din blocul soclului; în realitate, cei dinainte, ca şi cei dinapoi, sînt legaţi între ei, — în sensul cel mai concret al cuvîntului — prin lanţuri. Cealaltă schemă aparţine Renaşterii. Din această categorie putem cita figurile care împodobesc „Fîntîna Virtuţii" (Tugendbrunnen) de la Nürnberg, sau „Fîntîna lui Hercule" de la Augsburg, iar ca exemplu italian, cunoscuta „Fîntînă cu broaşte ţestoase" a lui Landini, de la Roma, cu cei patru adolescenţi care întind axial, în patru direcţii, mîinile în sus, spre animalele (adăugate mai tîrziu), din cupa superioară.

Orientarea poate fi indicată chiar şi prin mijloace foarte discrete. Este suficient ca, în plasarea centrală a unei fîntîni cu obelisc, acesta să fie lăţit — oricît de puţin — pentru ca orientarea să fi fost astfel realizată. La fel, cînd e vorba de un grup de personaje — sau chiar de o singură figură — este de ajuns o uşoară deviere într-o direcţie sau alta, pentru ca efortul orientării să devină astfel sesizabil.

La compoziţiile plane sau la cele murale se întîmplă tocmai contrariu. Prin faptul că un artist baroc construieşte un ansamblu centrat pe un plan — în genul compoziţiilor Renaşterii — el se simte obligat, spre a sublinia în vreun fel impresia de adîncime, ca în cuprinsul motivului bidimensional care-i este dat, să desfăşoare o asemenea ingeniozitate în înţelegerea efectelor posibile, încît să nu se poată crea impresia unei suprafeţe plane. Acest lucru e valabil chiar şi atunci cînd avem de a face cu o figură izolată. Statuia culcată a Beatei (preafericitei) „Ludovica Albertoni" de Bernini (il. 59) se menţine într-un plan absolut paralel cu zidul, dar forma ei este atît de neliniştită, încît planimetria nu mai e cîtuşi de puţin vizibilă. Am examinat mai sus, tot cu exemple luate din opera lui Bernini, modul prin care s-a suprimat caracterul planimetric al unui mormînt plasat în perete. Trecem acum la o fîntînă murală barocă, pentru care exemplul celui mai înalt şi strălucit stil, îl avem în „Fontana di Trevi" (il. 62). Datul problemei este un zid înalt cît o casă, avînd plasat jos, în faţa lui, un bazin adînc. Faptul că bazinul este larg bombat constituie primul motiv ce face să fie părăsită stricta stratificare planimetrică a Renaşterii. Esenţialul constă însă în acea lume a formelor care, în unire cu şuvoaiele de apă, se avîntă din mijlocul zidului în toate direcţiile. Neptun, care se află în nişa centrală, s-a eliberat complet de suprafaţă şi face parte din acel potop de forme al bazinului, ce se desface radiant, ca un evantai. Figurile principale — hipocampii — apar în racursiu şi văzute sub unghiuri

foarte diferite. Nu trebuie să ne imaginăm că undeva ar putea exista un aspect principal. Fiecare aspect este un întreg, obligîndu-ne la o constantă schimbare a punctului nostru de privire. Frumusețea compoziției rezidă tocmai în inepuizabilul resurselor ei.

Atunci cînd cercetăm începuturile acestei descompuneri a suprafeței, indicarea ca precursor a lui M i c h e l a n g e l o din epoca sa tîrzie nu ni se pare forțată. În grupul statuar de la mormîntul papei Iuliu al II-lea, el a desprins atît de mult pe Moise din planul suprafeței, încît sîntem obligați să concepem această figură nu ca pe o simplă imagine « în relief », ci ca pe o statuie liberă, ce trebuie să fie vizibilă din toate părțile, străină oricărei viziuni pe un singur plan.

Cu aceasta am ajuns la raportul dintre figură și nișă.

Artiștii primitivi au tratat această problemă în mod șovăielnic: figura este cînd inclusă, cînd « exclusă » din nișă. Pentru clasici, norma era de-a dispune întreaga statuie în adîncimea zidului. Statuia nu mai era atunci nimic altceva decît un amplu fragment de zid, devenit, prin aceasta, însuflețit. Transformări în situația descrisă s-au produs încă din vremea lui M i c h e l a n g e l o , iar cu apariția lui B e r n i n i a devenit evident că sculpturile tind să « țîșnească » oarecum în afara nișei. Este ceea ce se întîmplă cu figura izolată a Magdalenei și cu cea a sf. Ieronim, ambele în Domul de la Siena. În ceea ce privește „Mormîntul papii Alexandru al VII-lea" (il. 58), artistul, departe de-a se fi mărginit să-și plaseze figura principală în spațiul adîncit în zid, o desprinde făcînd-o să avanseze pînă dincolo de linia semicoloanelor aflate în față, pe care, parțial, le și întretaie. Firește că la aceasta contribuie și predilecția artistului pentru atectonic, dar nu trebuie nesocotită nici dorința lui de eliberare de planimetrie. Pentru aceste motive s-a și putut considera — nu fără temei — monumentul lui Alexandru al VII-lea drept un mormînt liber, împins numai într-o nișe.

Mai există însă și un alt mod de-a învinge bidimensionalitatea, și acesta este de-a concepe nișa ca pe o adevărată încăpere în adîncime, așa cum s-a întîmplat cu grupul statuar „Sf. Tereza" (il. 30), de B e r n i n i . Aici planul de bază este oval și se deschide — « ca o smochină crăpată » — în partea din față, nu în toată lărgimea, ci în așa fel încît să rezulte secționări laterale. Nișa constituie o încăpere în care figurile par să se poată mișca liber și, deși posibilitățile sînt extrem de reduse, spectatorul este însă provocat să privească din puncte diferite. Tot astfel sînt tratate, de pildă, și nișele cu apostoli din biserica Laterano. Acest principiu a avut o însemnătate imensă în compoziția altarelor principale.

De aici nu mai era de făcut decît un singur pas — neînsemnat, de altfel — pînă a se ajunge la acele figuri sculptate ce se zăresc în dosul unui cadru arhitectonic independent, ca și cum ar fi împinse de acesta mult în adîncime și scăldate într-o lumină proprie. Acesta era cazul grupului statuar cu sf. Tereza, pe care l-am amintit mai sus, în care spațiul liber era de la început gîndit ca un factor important în compoziția ansamblului. Un asemenea efect proiectase B e r -

n i n i și pentru o altă statuie de-a lui, de la Vatican, reprezentînd pe sf. Constantin, și pe care voia s-o plaseze sub Scala Regia. Personajul înfățișat trebuie să fie văzut din exonartexul sfîntului Petru, prin arcul de închidere. Acest arc fiind acum zidit, nu ne mai putem face o idee despre intenția lui B e r n i n i , decît cu ajutorul unei statui ecvestre — de puțină valoare de altfel — înfățișînd pe Carol cel Mare[1]) . Și în construirea altarelor baroce s-a ținut seamă de asemenea efecte — mai ales în acelea nordice — (ne gîndim, în primul rînd, la altarul principal din Weltenburg).

Această magnificență s-a stins o dată cu întronarea neoclasicismului care a reintrodus linia, și cu ea, planimetria. Orice imagine este din nou perfect delimitată. Intersecțiile și efectele de adîncime încep a fi disprețuite ca o vană înșelăciune a simțurilor, incompatibilă cu arta « adevărată ».

Arhitectura

Transpunerea noțiunilor de plan (suprafață) și de adîncime pare să se lovească de dificultăți serioase atunci cînd e vorba de arhitectură. Arhitectura nu se poate lipsi niciodată de profunzime, iar ideea unei « arhitecturi bidimensionale » este lipsită de sens. Și invers, chiar dacă admitem că un edificiu e supus, ca structură, acelorași condiții de existență ca și sculptura, trebuie să recunoaștem totuși că o operă tectonică este menită să dea însăși sculpturii un cadru și un perete de sprijin. În aceste condiții arhitectura n-ar putea niciodată, chiar extinzînd analogia, să se înstrăineze de frontalitate, așa cum o face sculptura barocă. Și totuși exemplele în măsură să justifice noțiunile noastre nu se află departe. Ce este oare altceva, decît o ieșire din plan, faptul că pilaștrii de sprijin ai unui portal de vilă nu mai sînt rînduiți frontal, ci se îndreaptă reciproc unul spre celălalt? Și iar, cu ce cuvinte putem caracteriza procesul evolutiv prin care trece altarul, atunci cînd pura frontalitate de la început este înlocuită treptat cu adîncimea, ajungîndu-se astfel la acele încăperi din somptuoasele biserici baroce, al căror principal farmec constă tocmai în eșalonarea formelor în planuri diferite? Și dacă analizăm dispoziția unei scări sau a unei terase baroce, de pildă Scara Spaniolă din Roma, sezizăm atunci — pentru a ne restrînge numai la acest aspect — că spațiul în adîncime, obținut printr-o orientare multiplă a scărilor, a devenit de o eficacitate extremă. Prin comparație, dispoziția scărilor din epoca severă a clasicismului, cu dreapta lor succesiune, ne va apare de o totală platitudine. Sistemul scărilor și al rampelor, pe care B r a m a n t e îl proiectase pentru

---

[1]) Un proiect similar pentru o statuie în picioare a lui Filip al IV-lea, destinată a fi plasată în exonartextul bisericii S. Maria Maggiore, nu a fost nici el, pînă la urmă, realizat. Cfr. *Farschetti*, *Bernini*, p. 412. (N. a.).

curtea Vaticanului, ne-ar fi furnizat exemplul clasic cinquecentist. În locul acestora, putem recurge la o altă referință, comparînd Scara Spaniolă cu dispoziția rectilinie neoclasică a teraselor de pe Pincio. Ambele sînt modelări ale spațiului, dar în timp ce prima exprimă adîncimea, cea de a doua e un exemplu de desfășurare în suprafață.

Cu alte cuvinte simpla existență obiectivă de mase și de spații organizate nu constituie, numai prin aceasta, un indiciu stilistic suficient. Arta clasică italiană se bazează pe o simțire perfect dezvoltată pentru volum, dar ea tratează volumul printr-un spirit complet diferit de cum o va face barocul. Ea caută planimetria și stratificarea, iar adîncimea nu este aici decît consecința unor asemenea straturi, pe cînd barocul evită aprioric impresia suprafeței și caută esența propriu-zisă a efectului — farmecul aparenței — în intensitatea perspectivei în adîncime.

Nu trebuie să ne lăsăm induși în eroare de faptul că în « stilul suprafeței » întîlnim și clădirea rotundă. Ea pare, ce-i drept, să cuprindă într-o măsură deosebită îndemnul de a o înconjura, însă din aceasta nu rezultă un efect de adîncime, deoarece ea oferă din toate laturile o imagine egală. Și chiar dacă intrarea e indicată cu toată precizia, ea nu marchează prin aceasta nici un fel de raport între partea din față și planul din fund. Aici intervine nota originală a barocului prin faptul că atunci cînd adoptă forma centrală el înlocuiește întotdeauna uniformitatea pretutindeni egală, printr-o inegalitate ce indică direcția, provocînd astfel o mișcare de înaintare și de retragere. Pavilionul din grădina curții imperiale din München nu mai are un plan pur central. Chiar și cilindrul aplatizat nu e rar. În ceea ce privește marile construcții religioase, se va impune norma de a se plasa înaintea tamburului cupolei o fațadă cu două turnuri angulare, față de care cupola va apare întotdeauna situată într-un plan mai retras, și cu ajutorul căreia spectatorul va fi în măsură de a citi relația spațială la fiecare deplasare a punctului de privire. A fost, deci, ceva gîndit în mod absolut consecvent atunci cînd B e r n i n i a flancat cupola Pantheonului, spre fațadă, cu asemenea turnulețe, acele celebre « urechi de măgar » care au fost apoi îndepărtate în secolul al 19-lea.

Pe de altă parte, « plan » nu înseamnă cîtuși de puțin că, structural, clădirea nu trebuie să aibă unele părți ce ies mai în relief. Cancelleria (il. 104) sau Villa Farnese sînt exemple desăvîrșite ale stilului clasic bidimensional. Dar, în primul caz, fațada conține două ușoare avant-corpuri, iar în al doilea caz, în ambele fațade, clădirea avansează pe două axe. Și totuși, impresia generală este că planurile celor două edificii se desfășoară în straturi bidimensionale. Și această impresie nu s-ar schimba dacă la bază, în locul dreptunghiurilor, s-ar afla semi-cercuri. În ce mod barocul a schimbat această relație? În primul rînd prin aceea că a pus în contrast, ca elemente diferite, părțile din față, cu cele aflate în planul din fund. La Villa Farnesina apărea aceeași succesiune de suprafețe cu

pilaştri şi ferestre, atît la corpul central cît şi la aripi, pe care o vom întîlni şi la Palazzo Barberini sau la aşa-zisul Casino al Villei Borghese (il. 63). Numai că ele vor fi organizate într-un mod complet diferit. Astfel spectatorul va fi mereu obligat să raporteze elementele din primul plan la cele din planul din fund, căutînd « poanta » specifică aparenţei arhitectonice în desfăşurarea în adîncime. Acest motiv a atins, mai ales în Nord, o importanţă deosebită. Castelele dispuse în formă de potcoavă, cu o curte de onoare deschisă, sînt toate astfel concepute, încît să fie uşor sesizată relaţia dintre aripile proiectate înainte şi faţada principală. Această relaţie se bazează pe o diferenţă de dispunere în spaţiu care, luată în sine, aparţine şi altor epoci şi nu constituie prin ea însăşi un indiciu de stil baroc; numai printr-o tratare specială a formei, barocul a reuşit să atingă o forţă tensională spre profunzime, nemaiîntîlnită pînă atunci.

În ceea ce priveşte interioarele de biserici, este de la sine înţeles că barocul nu a fost cel care a descoperit, pentru prima dată, farmecul perspectivei spre adîncime. Dacă clădirea de formă centrală este considerată, pe drept cuvînt, drept forma ideală a Renaşterii la apogeu, alături de ea a continuat să existe mai departe şi forma cu nave longitudinale, la care direcţia spre altarul principal apare atît de esenţială, încît este imposibil să pretindem că ea n-ar fi fost simţită drept necesară. Dar atunci cînd un pictor baroc va încerca să picteze o asemenea biserică într-o perspectivă longitudinală, el nu va fi satisfăcut numai cu această mişcare în adîncime, ci va recurge şi la lumină pentru a crea raporturi mai elocvente între planurile din faţă şi cele din fund. Altfel spus, spaţiul va fi întrerupt printr-o serie de cezuri, în măsură să intensifice, în mod artificial, efectul adîncimii. Exact acelaşi lucru se întîmplă acum şi cu arhitectura. Nu este cîtuşi de puţin întîmplător faptul că tipul bisericii baroce italiene, în care efectul esenţialmente nou este produs de o mare sursă de lumină, plasată în spatele cupolei, nu a existat mai înainte. Nu este de asemenea întîmplător nici faptul că arhitectura nu a folosit mai înainte motivele culiselor, adică ale întretăierilor de planuri, şi că numai acum intervin pe axa în adîncime o serie de interpunctări, care nu mai au rolul să împartă nava în straturi spaţiale individuale, ci numai acela de a unifica mişcarea, silind-o să înainteze spre interior. Nimic mai puţin baroc decît o succesiune de încăperi compartimentate, aşa cum întîlnim la biserica S. Giustina din Padova, sau — pentru o epocă anterioară — la o biserică gotică, în care traveele se succed în modul cel mai uniform. Pentru a înţelege în ce mod barocul a ştiut să procedeze atunci cînd a fost confruntat cu o asemenea problemă, e bine să ne referim la exemplul bisericii „Frauenkirche" din München. Aici farmecul adîncimii, în sens baroc, a fost obţinut abia prin introducerea unei construcţii transversale — arcul Benno — pe nava mediană.

Dintr-o intenţie similară, de sugerare a adîncimii, au fost folosite şi palierele, avînd drept scop să întrerupă cursul prea uniform al scărilor. S-a spus

că ele ar servi pentru a da ansamblului un aspect mai bogat. Fără îndoială că este și aceasta, dar motivul principal pentru introducerea acestor interpunctări a fost ca, prin asemenea cezuri, impresia adîncimii să devină mult mai sugestivă. Să ne amintim de Scala Regia construită de B e r n i n i la Vatican (il. 64) în care incidențele de lumină se produc într-un mod caracteristic; faptul că interpretarea motivului a fost aici condiționată și de cauze obiective, nu-i scade cu nimic din semnificația lui stilistică. Efectul realizat mai apoi de același B e r n i n i la nișa sfintei Tereza (il. 30), constînd în faptul că pilaștri de încadrare avansează dincolo de spațiul nișei, care pare astfel secționată, se repetă și la arhitectura de mari proporții. În acest mod se va ajunge să se obțină tot felul de forme de capele și coruri, ce nu pot fi niciodată văzute în întregime, din cauză că intrarea fiind foarte îngustă rezultă anumite întretăieri în liniile încadramentelor. Ca o consecință logică a acestui principiu, spațiul interior principal nu mai poate fi văzut decît dincolo de un prim spațiu, ce-i servește drept încadrament.

Într-un mod analog a fost reglementat de către baroc și raportul dintre edificiu și piața în care a fost ridicat.

Pretutindeni unde a fost posibil, arhitectura barocă a avut grijă să amenajeze o piață în fața unei construcții importante. Modelul cel mai perfect în această privință îl constituie piața lui B e r n i n i, din fața bisericii sf. Petru din Roma. Chiar dacă această realizare este unică în întreaga lume, îi putem găsi ecouri într-o mulțime de alte construcții mai mici. Factorul esențial aici este că atît construcția cît și piața intră într-un raport necesar, nemaiputînd fi în nici un fel concepute una fără cealaltă. Și din moment ce piața este plasată în față, acest raport nu poate fi decît unul de adîncime.

Prin piața colonadelor concepută de B e r n i n i, biserica sf. Petru apare dintr-o dată împinsă înapoi în spațiu, coloanele acționînd ca un fel de culise de încadrare, ce subliniază planul anterior. Spațiul astfel conceput este la fel de puternic resimțit, chiar atunci cînd îl avem în spate, adică atunci cînd ne aflăm chiar înaintea fațadei.

O piață din Renaștere, așa cum este frumoasa Piazza della Sta. Annunziata din Florența, nu permite să se nască o asemenea impresie. Deși este gîndită, în mod vizibil, ca o unitate și e dispusă mai mult în adîncime decît în lățime, față de biserică, raportul spațial pe care-l creează rămîne incert.

Arta adîncimii nu decurge niciodată dintr-o viziune pur frontală. Ea ajunge să ne vrăjească abia atunci cînd o privim lateral. Și acest lucru e valabil atît la arhitectura interioară cît și la cea exterioară.

Firește că nimeni nu s-a gîndit vreodată să ne oprească de a privi o construcție clasică și sub un unghi mai mult sau mai puțin oblic, numai că ea nu reclamă cîtuși de puțin o asemenea contemplare. Dacă procedîndu-se astfel se poate provoca o intensificare a farmecului construcției, rezultatul nu e de natură intimă și intrinsecă, deoarece numai contemplarea frontală va fi mereu resimțită

drept firească și conformă esenței sale adevărate. În schimb, într-o clădire barocă, chiar atunci cînd nu mai poate exista nici un fel de îndoială în privința orientării fațadei sale, ceea ce ne izbește din primul moment este o impresie de mișcare. Ea contează de la început pe o serie de imagini schimbătoare; altfel spus, frumusețea ei nu constă în valori pur planimetrice, ci în motive succedîndu-se în adîncime și dobîndind o eficacitate desăvîrșită abia prin schimbarea unghiurilor sub care ar putea fi privită.

O compoziție ca aceea a bisericii Karl-Borromäus din Viena, cu cele două coloane libere dinaintea fațadei, apre cel mai puțin avantajată atunci cînd e privită într-o prezentare geometrică. Este neîndoios că fragmentarea cupolei printr-o serie de coloane a fost înfăptuită intenționat, așa cum apare printr-o vedere semi-laterală, cînd configurația generală se schimbă la fiecare pas.

Acesta este și sensul acelor turnuri de colț, de înălțime joasă, care flanchează de obicei cupola bisericilor de plan central. Să ne amintim de biserica Sta. Agnese din Roma (il. 10), de la care spectatorul, trecînd prin Piazza Navona, primește o mulțime de imagini fermecătoare. În schimb, cele două turnuri de la S. Biagio din Montepulciano n-au fost concepute, în mod evident, cu intenția de a suscita o imagine picturală.

Ridicarea unui obelisc în piața sf. Petru din Roma corespunde de asemenea unei gîndiri proprii barocului. E drept că el marchează în primul rînd centrul pieții, dar se referă și la axa bisericii. Să ne gîndim însă că atunci cînd vîrful lui coincide cu mijlocul fațadei bisericii, el rămîne complet invizibil, ceea ce dovedește că acest aspect nu a fost cîtuși de puțin considerat ca normal. Dar mai izbitor este faptul următor: conform planului lui B e r n i n i, partea de intrare — deschisă acum— spre piața coloanelor, trebuia să fie și ea închisă, cel puțin parțial, cu un fragment central, care lăsa libere, la ambele capete, căi de acces largi. Acestea fiind însă în mod firesc orientate oblic spre fațada bisericii, perceperea edificiului trebuia să înceapă tot printr-o vedere laterală. Să comparăm căile de acces la castelele de tipul celui de la Nymphenburg: ele sînt laterale, în timp ce în axa principală se află un curs de apă. Și în această privință, pictura reprezentînd asemenea edificii este în măsură să ne furnizeze exemple similare.

Barocul nu dorește să imobilizeze corpul construcției în aspecte definite. Prin tăierea colțurilor, el obține suprafețe oblice, ce conduc privirea mai departe. Indiferent dacă ne postăm în fața clădirii, sau lateral, în imagine apar întotdeauna și părți în racursiu. Acest principiu se continuă, în mod obișnuit, și la mobilier: scrinul dreptunghiular, cu o fațadă închisă, capătă colțuri tăiate pieziș spre latura anterioară; lada (Truhe, cassone), ale cărei decorații erau pînă acum limitate la cîmpul frontal și la cele laterale, se transformă într-o comodă modernă, avînd un corp ale cărui colțuri vor fi curînd tăiate diagonal, constituindu-și astfel suprafețe proprii; în sfîrșit, masa, avînd în spate un zid sau o oglindă, chiar

atunci cînd e plasată în așa fel încît e evident că e orientată înainte și n u m a i înainte, adaugă mereu la orientarea frontală și pe cea diagonală, în timp ce picioarele se răsucesc semilateral. Atunci cînd forma e împodobită cu figura umană se poate spune textual: masa nu mai privește frontal, ci diagonal. Dar ceea ce este esențial nu e atît direcția pur diagonală, cît amestecul ei cu frontalitatea. Altfel spus, faptul că ansamblul nu poate fi cuprins din nici un punct în totalitatea lui sau — spre a repeta expresia — că el nu poate fi nicăieri imobilizat în aspecte precise.

Tăierea piezișă a colțurilor și împodobirea lor cu figuri nu sînt dovezi suficiente pentru precizarea stilului baroc. Numai atunci cînd suprafața tăiată oblic fuzionează într-un s i n g u r motiv cu suprafața frontală, se poate spune, fără greș, că ne aflăm pe teren baroc.

Ceea ce este valabil pentru mobilier, e valabil și pentru arhitectura mare, deși nu în aceeași măsură. Nu trebuie să uităm că o mobilă are mereu în spatele ei peretele camerei care indică direcția pe cînd o clădire trebuie să-și creeze propria ei direcție.

Scara Spaniolă de la Roma, ale cărei trepte, cu o ușoară frîngere, pornesc mai întîi lateral, schimbîndu-și apoi treptat direcția, produce o impresie spațială de «plutire»; dacă totuși ea dobîndește o orientare precisă, aceasta se datorează numai raportării ei la tot ceea ce o înconjoară din mediul ambiant.

Turnurile de biserică au adesea colțurile tăiate oblic, dar turnul constituie numai o parte din întregul edificiu; în ceea ce privește întreaga clădire, tăierea piezișă în ansamblu a unui palat, de exemplu, nu este frecventă nici măcar atunci cînd alinierea ar cere absolut acest lucru.

Există și cazuri cînd elementele ce susțin frontonul unei ferestre, sau coloanele ce flanchează portalul unei case, ies din poziția frontală firească, fie întorcîndu-se, fie depărtîndu-se unele de altele, așa fel încît întreaga fațadă e ca frîntă, lăsînd coloanele sau sistemul de acoperire să apară sub tot felul de unghiuri neprevăzute; aceste cazuri absolut tipice, decurgînd din aplicarea unui principiu dus pînă la ultimele lui consecințe, rămîn totuși excepționale, chiar în cuprinsul barocului.

Barocul a mai transformat și decorația plană, făcînd din ea o decorație în adîncime.

Arta clasică a deținut sentimentul pentru frumusețea suprafeței, apreciind decorația ce rămînea planimetrică în toate părțile ei, fie că era vorba de o decorație destinată să acopere întreaga suprafață, sau numai unele cîmpuri ornamentale.

Plafonul lui M i c h e l a n g e l o din Capela Sixtină, în ciuda măreției sale plastice, este totuși o decorație pur planimetrică, în timp ce plafonul Galeriei Farnese, executat de C a r r a c c i nu mai reprezintă valori planimetrice pure, deoarece suprafața, în sine, nu mai semnifică decît foarte puțin, devenind interesantă numai prin formele suprapuse, intrate într-o nouă combinație. O dată

cu intervenția motivelor ce se acoperă și se întretaie, și-a făcut apariția și farmecul adîncimii.

Faptul că pictura unei bolți sugerează o spărtură în plafon fusese cunoscut și mai înainte, dar atunci era vorba de o spărtură într-o formă care, altfel, ar fi fost perfect închisă; în schimb pictura barocă a unui plafon se caracterizează ca « barocă » tocmai prin faptul că exploatează farmecul eșalonării corpurilor în adîncime, pentru a crea iluzia unor spații deschise, mereu mai departe. În plină epocă a Renașterii, Correggio a fost primul care a bănuit acest gen de frumusețe; totuși, consecințele propriu-zise ale noii viziuni n-au putut fi trase decît în epoca barocă.

În concepția clasică, un zid este articulat în cîmpuri ce compun o armonie bazată pe juxtapunerea pur planimetrică a unor suprafețe, inegale ca înălțime și lățime. Atunci cînd, în baroc, și-a făcut apariția o concepție spațială diferită, ntregul interes s-a deplasat de îndată, total; aceleași suprafețe au încetat să mai semnifice același lucru. Proporțiile suprafețelor continuă, desigur, să nu fie indiferente, dar, raportate la mișcările de înaintare și de retragere, ele nu se mai pot afirma ca un factor prim în efectul general.

Pentru baroc, numai adîncimea poate conferi un farmec unei decorații murale. Tot ceea ce am afirmat mai înainte, în capitolul despre mișcarea picturală, poate fi reluat aici și considerat și din acest punct de vedere. Nici un efect pictural bazat pe distribuirea de pete colorate, nu se poate desfășura fără a produce, implicit, și o impresie de adîncime. E interesant de menționat că, în secolul al 18-lea, atunci cînd s-a reconstruit vechea « curte cu grote » (Grottenhof) din München — de Cuvilliés sau de un altul — arhitectul a socotit absolut necesar să scoată în afară un « rizalit » — un avancorp — median spre a înviora suprafața inertă.

Arhitectura clasică a cunoscut și ea asemenea rizalite, folosindu-le chiar ocazional, dar într-un spirit și cu efecte complet diferite. Rizalitele de colț de la Cancelleria sînt alungiri pe care le-am putea gîndi și separate de suprafața principală, în timp ce la fațada castelului din München — Münchener Hof — ne-ar fi peste putință de a ști în ce punct să practicăm tăietura de separație, cezura; rizalitul e atît de organic înrădăcinat în ansamblul suprafeței, încît el n-ar putea fi separat, fără a se provoca întregului corp o « rănire de moarte ». În acest mod trebuie înțeles avancorpul central al Palatului Barberini și, încă mai tipic, deși mai puțin frapant renumita fațadă cu pilaștri a Palatului Odescalchi din Roma (il. 105), care înaintează numai puțin față de aripile nearticulate laterale. Măsura adîncimii reale nu contează aici prea mult. Tratarea părții centrale și a aripilor este astfel urmărită, încît impresia suprafeței plane rămîne complet subordonată motivului dominant al adîncimii. Tot astfel, chiar și în modesta clădire particulară s-a reușit să se evite — prin proeminențe minime — pura planimetrie a zidului pînă în momentul cînd, pe la 1800, a apărut o nouă generație. Așa

cum am mai arătat și la capitolul despre pictură, această generație își va mărturisi din nou, fără rezerve și pe față, credința în plan, respingînd toate farmecele ce decurg din aparența mișcării în jurul simplelor relații tectonice.

Intervine acum și în ornamentație stilul « Empire» care, prin predilecția atît de manifestă pentru suprafața pură, va înlocui decorația rococo, cu farmecul ei de adîncime. Puțin interesează în ce măsură această ornamentație a folosit formele antice spre a-i servi la constituirea unui nou stil; fundamental rămîne numai faptul că, prin aceasta se proclama iar frumusețea planimetriei, a aceleiași frumuseți ce triumfase mai înainte în Renaștere și care trebuie să cedeze locul dorinței crescînde pentru efecte de adîncime.

Prin forța reliefului și bogăția efectului de umbre, ornamentația unui pilastru din Cinquecento poate oricît de mult întrece desenul mai subțire, mai diafan al unui pilastru din Quattrocento, fără ca prin aceasta cele două feluri de decorații să fie diferite, din punct de vedere general stilistic. Adevăratul contrast va apare abia în momentul în care impresia de suprafață plană va fi distrusă. Dar nici atunci nu e just să se vorbească de ruina artei. Putem admite că în Renaștere calitatea sentimentului decorativ a fost, în medie, mai înaltă, dar, în principiu, e cu putință să existe și un alt punct de vedere. Și dacă cineva e mai puțin receptiv la patosul barocului, va găsi poate o suficientă compensație în grația rococo-ului, așa cum a fost ea realizată mai ales în țările nordice.

Un cîmp deosebit de instructiv de cercetare îl constituie arta metalului forjat — a grilajurilor de grădini și biserici, a crucilor de morminte, a firmelor de hanuri — domeniu în care sîntem ispitiți de-a socoti modelele plane drept invincibile; și totuși, și aici, se poate realiza, prin mijloace diferite, o frumusețe ce rezidă dincolo de pura planimetrie. Cu cît rezultatele în această privință au fost mai strălucite, cu atît mai izbitor apare mai apoi contrastul cu epoca următoare, atunci cînd neoclasicismul a reintronat în mod hotărît și în acest domeniu planul, și, prin aceasta, linia, ca și cum nu s-ar mai fi putut concepe nici o altă posibilitate de exprimare.

III. FORMA ÎNCHISĂ ŞI FORMA DESCHISĂ

(Tectonic şi atectonic)

Pictura

1. Generalităţi

Orice operă de artă este o formă închegată, un organism. Nota ei specifică cea mai importantă este tocmai caracterul ei de necesitate, în sensul că nimic n-ar putea fi schimbat sau deplasat, totul trebuia să fie aşa cum este.

Dacă în sens calitativ se poate spune despre un peisaj de Ruysdael, tot aşa de bine ca şi despre o compoziţie de Rafael, că ele sînt, în egală măsură, o realitate absolută, perfect închegată, nu e totuşi mai puţin adevărat că între ele există o diferenţă esenţială, constînd în faptul că acel caracter de necesitate poate fi obţinut pe o bază diferită la unul faţă de celălalt. În Italia, stilul tectonic a atins în veacul al 16-lea un grad de supremă desăvîrşire, în timp ce singura formă de reprezentare posibilă pentru arta olandeză a secolului al 17-lea (pentru Ruysdael, de pildă) a fost stilul liber, atectonic.

Ar fi de dorit să existe un cuvînt special pentru a diferenţia, fără putinţă de echivoc, termenul de compoziţie închisă — în sens calitativ — în modul de reprezentare bazat pe tectonică, aşa cum apare în veacul al 16-lea şi pe care-l opunem, în genere, stilului atectonic din veacul următor. În ciuda acestui dublu sens ce poate preta la echivoc, am adoptat totuşi în titlu termenii de « formă închisă» şi « formă deschisă » pentru că — în generalitatea lor — ei caracterizează mai bine fenomenul decît termenii de tectonic şi atectonic, fiind mai precişi, ca determinare, decît sinonimii lor, destul de aproximativi, ca: « sever » şi « liber », «regulat» «şi neregulat», şi alţii similari.

O reprezentare se spune că este o « formă închisă » atunci cînd, cu mijloace mai mult sau mai puţin tectonice, reuşeşte să facă din imagine o aparenţă închisă în sine, întorcîndu-se mereu către sine. Şi invers, stilul formei deschise se revarsă peste sine, tinde să pară nemărginit, deşi o secretă îngrădire apare constant şi aici, asigurîndu-i astfel caracterul de lucru « închegat», în sens estetic.

S-ar putea aduce obiecţia că stilul tectonic a fost din toate timpurile stilul solemnităţii şi că, în consecinţă, el va fi folosit de fiecare dată cînd se va sconta

un asemenea efect. La aceasta se poate răspunde că, fără îndoială, impresia de solemnitate nu are decît de cîștigat printr-o legitate răspicat exprimată; aici este vorba de faptul că, pornind chiar din aceleași intenții, barocului nu i-a mai fost posibil să recurgă la formele secolului precedent.

Nu trebuie să ne imaginăm însă că noțiunea de formă închisă e obligată să coincidă deplin cu cele mai realizate creații ale unei forme, de maximă rigurozitate, în genul „Școlii din Atena" sau a „Madonei Sixtine." Să nu uităm că asemenea compoziții reprezintă totuși, chiar în cuprinsul epocii lor, un tip tectonic deosebit de riguros, și că alături de ele au existat și forme mai libere, fără o osatură atît de categoric geometrică, putînd fi la fel de bine considerate ca « forme închise», în sensul dat de noi acestei noțiuni. Ne gîndim astfel la „Pescuitul miraculos" al lui Rafael sau la „Nașterea Mariei" de Andrea del Sarto, de la Florența. Extinzînd această noțiune, în cadrul ei își vor putea găsi locul și operele pictorilor nordici, dornici, încă din veacul al 16-lea, să îmbrățișeze forme deschise, dar totuși distingîndu-se mult, în ansamblu, de stilul pictorilor epocii următoare. Atunci cînd Dürer, în „Melancolia", încearcă, în mod conștient, să se îndepărteze de noțiunea de formă închisă, pentru a fi mai în măsură să redea anumite stări sufletești, el e totuși mult mai aproape de oricare din pictorii contemporani lui, decît de cei care-și vor concepe operele în stilul formei deschise.

Ceea ce apare, ca notă specifică, în toate imaginile secolului al 16-lea, și anume verticala și orizontala, nu constituie în această epocă simple direcții: ele dețin un rol predominant în economia tabloului. În schimb, secolul al 17-lea evită să lase aceste elemente de contrast să devină prea sonore. Ele își pierd forța tectonică, chiar și acolo unde mai apar încă într-o puritate completă.

În veacul al 16-lea, părțile constitutive ale unei imagini se orînduiesc în jurul unei axe mediane sau, acolo unde aceasta nu există, în sensul unui perfect echilibru a jumătăților imaginii, echilibru care, nu întotdeauna ușor de definit, devine totuși perfect perceptibil pentru simțire, prin contrast cu ordinea mai liberă a secolului al 17-lea. Este un contrast de felul celui pe care mecanica îl caracterizează prin noțiunile de : echilibru « stabil » și « labil ». Arta din epoca barocă va avea cea mai profundă aversiune față de stabilirea unei axe mediane; simetriile pure vor dispare, sau vor deveni neînsemnate, prin tot felul de deplasări de echilibru.

E firesc ca secolul al 16-lea să-și fi organizat imaginile în funcție de suprafața dată. Fără ca artistul să fi urmărit obținerea unei anumite expresii, conținutul va fi astfel repartizat în interiorul cadrului, încît să facă impresia unei strînse dependențe a unuia față de celălalt. Toate cele patru laturi și unghiurile colțurilor sînt concepute ca fiind strîns legate între ele și își găsesc ecouri în întreaga compoziție. În veacul al 17-lea, conținutul s-a eliberat de servitutea cadrului. Artistul va întreprinde totul spre a evita impresia că o anumită compoziție ar fi fost inventată în vederea umplerii unei anumite suprafețe. Deși o discretă congru-

ență continuă, firește să se facă simțită, ansamblul trebuie să apară ca o decupare întîmplătoare a lumii vizibile.

Însăși preponderența acordată în baroc diagonalei, ca direcție principală, constituie o zdruncinare a tectonicii imaginii, prin faptul că ea neagă caracterul dreptunghiular al scenei sau, cel puțin, îl întunecă. Mergînd mai departe pe această cale, intenția artiștilor baroci de-a reprezenta « nelimitatul » și « întîmplătorul » va atrage și alte consecințe, în primul rînd faptul că așa-numitele aspecte « pure», adică strict frontale și din profil, încep să devină din ce în ce mai rare. Arta clasică le iubise în forța lor elementară și se trudise bucuros să le scoată în evidență contrastele, dar barocul va evita să imobilizeze formele în asemenea viziuni primare. Dacă faptul se va mai produce, el va fi numai rezultatul unei simple întîmplări, lipsite de orice fel de accent.

În ultimă instanță deci, se va acorda preferință nu unor imagini putînd fi considerate ca o lume de sine stătătoare, ci numai acelora ce s-ar desfășura în fața unui spectator întîmplător, care ar avea astfel șansa de a participa, o clipă, la un asemenea spectacol. Prin urmare, dincolo de opoziția dintre verticală și orizontală, dintre frontalitate și profil, dintre tectonic și atectonic, problema este de a ști dacă intenția artistului a fost ca imaginea să fie văzută sau nu în totalitatea ei. Urmărirea « momentului care trece » în concepția despre imagine a veacului al 17-lea, este unul din momentele esențiale ale « formei deschise ».

2. *Motivele principale*

Să încercăm a explica mai amănunțit aceste noțiuni de bază.

1) Arta clasică se bazează în mod categoric pe un sistem de linii orizontale și verticale. Elementele ei componente se individualizează cu o claritate și precizie desăvîrșite. Indiferent dacă e vorba de un portret sau de o figură, de o scenă istorică sau de un peisaj, imaginea este întotdeauna dominată de contrastul dintre verticale și orizontale. Toate abaterile sînt măsurate după forma originară pură.

În opoziție, chiar atunci cînd barocul nu are intenția de a suprima aceste elemente, el se străduiește, totuși, să mascheze contrastul prea categoric dintre ele. O structură tectonică prea transparentă va fi socotită de artiștii baroci ca prea rigidă, contrarie realității vieții.

Secolul preclasic a fost și el o epocă tectonică, dar în mod inconștient. Rețeaua verticalelor și a orizontalelor transpare pretutindeni. Dar tendința epocii era mai curînd de a se elibera din ochiurile plasei ce încătușa imaginea. Este uimitor cît de puțin tindeau acești primitivi de-a trage profit din aceste linii directoare precise. Chiar atunci cînd apare o perpendiculară pură, ea se exprimă fără nici un fel de energie.

Atunci cînd atribuim secolului al 16-lea un puternic sentiment pentru tectonie, nu înțelegem prin aceasta că, în cuprinsul lui, orice figură trebuie să fi înghițit — după o expresie germană populară — « o vergea », ci că verticala trăiește în ansamblul imaginii un rol dominant, la fel ca și direcția contrară — orizontala — ce se exprimă tot atît de limpede. Contrastele de direcție acționează palpabil și hotărît, chiar atunci cînd nu apare și cazul extrem al unei întîlniri în unghi drept. Este tipic cît de solid se prezintă în arta cinquecentistă un șir de capete văzute sub unghiuri de înclinare diferite, și cum mai tîrziu raportul este tot mai mult transpus într-o concepție atectonică, scăpînd oricărei măsurători.

Arta clasică nu este cîtuși de puțin obligată să reprezinte numai aspecte pur frontale și de profil, aceste aspecte însă există, și ele constituie pentru simțire norma obișnuită. Ceea ce este important pentru genul portretistic din veacul al 16-lea, nu este atît procentul aspectelor pur frontale, cît faptul că frontalitatea a putut apare pentru un Holbein ca ceva absolut natural, iar pentru Rubens ca ceva cu totul nefiresc.

Această renunțare la aportul geometriei schimbă, firește, fizionomia aparențelor, în toate domeniile. Pentru un artist clasic, ca Grünewald, de pildă, aureola ce înconjoară, în imaginea Învierii, pe Christos, era de formă circulară. Pornind dintr-o intenție identică de-a reda solemnitatea, Rembrandt n-ar mai fi putut folosi această formă fără riscul de a părea arhaic. Frumusețea vie nu mai e ancorată de forma limitată, ci de cea ilimitată.

Același fenomen se regăsește și în istoria armoniei cromatice. Contrastele pure de culoare intervin exact în momentul în care își fac apariția și contrastele de direcție. Veacul al 15-lea le ignorase. Treptat și paralel cu procesul consolidării schemei lineare tectonice, intră în scenă și culorile, concepute pentru a se intensifica reciproc și complementar, conferind astfel imaginii o solidă bază cromatică. Evoluînd spre baroc, asistăm apoi, și în acest domeniu, la frîngerea puterii contrastelor directe. Chiar atunci cînd anumite contraste pur cromatice vor continua să se ivească, pe ici pe colo, ele nu vor mai fi în măsură să construiască imaginea.

2) Simetria n-a fost nici ea pentru veacul al 16-lea forma generală de compoziție, numai că instaurarea ei s-a făptuit foarte ușor, și chiar acolo unde n-o întîlnim precis explicitată, ea transpare totuși sub forma unui echilibru clar între cele două jumătăți ale imaginii. Secolul al 17-lea a transformat acest echilibru stabil într-unul labil; cele două jumătăți ale imaginii diversificîndu-se, simetria pură nu a mai fost resimțită de către baroc ca ceva firesc, decît numai în sfera formelor arhitecturale, în mod natural mai supuse unor constrîngeri de ordin tehnic. În schimb, pictura a reușit să se elibereze de ea cu totul.

Atunci cînd vorbim de simetrie ne gîndim, în primul rînd, la scenele de o anumită solemnitate, deoarece orice intenție în vederea realizării unei aparențe monumentale solicită, implicit, o atare viziune, pe cînd cele avînd la bază o

concepție profană nu-i simt cîtuși de puțin necesitatea. E neîndoios că simetria a fost înțeleasă ca motiv în măsură să ajute la crearea unei anumite expresii, dar trebuie să ținem seamă și de diferențele în funcție de epocă. Veacul al 16-lea a putut supune simetriei chiar și scenele cele mai agitate, fără ca prin aceasta, ele să devină rigide, pe cînd veacul al 17-lea rezervă acest principiu numai momentelor solemne. Important este numai faptul că și atunci reprezentarea rămîne atectonică. Eliberată de baza pe care o avea în comun cu arhitectura, pictura nu mai conține principiul simetriei, încorporat în însăși structura ei; ceea ce se reprezintă este pur și simplu o imagine, ale cărei aspecte pot varia într-un fel sau altul. Chiar atunci cînd tabloul reprezintă rînduri simetrice, ansamblul însă n-a fost construit simetric.

În „Altarul Ildefonso" de la Viena, executat de Rubens, e drept că sfintele femei se grupează, două cîte două, pe lîngă Maria, dar în scena întreagă, fiind văzută în racursiu, ceea ce era simetric în sine, devine totuși nesimetric pentru ochi.

În „Pelerinii la Emaus" de la Luvru (il. 66), Rembrandt a ținut să se mențină în cadrul simetriei, plasînd pe Christos exact în mijlocul nișei celei mari de pe peretele din fund. Numai că axa nișei nu coincide, cîtuși de puțin, cu axa imaginii, jumătatea din dreapta fiind mai largă decît cea din stînga.

Cît de puternic a fost sentimentul care se opunea simetriei pure, se poate desprinde limpede din acele adaosuri pe care barocul le-a executat, în mod unilateral, la unele imagini bine echilibrate ale stilului clasic, pentru a le face mai vii. Galeriile de artă sînt bogate în asemenea exemple [1]). Vom mai cita cu această ocazie și cazul încă mai ciudat al unei copii după „Disputa" lui Rafael, executată în relief în epoca barocă (il. 68). În această lucrare, copistul a desenat pur și simplu o jumătate mai scurtă decît cealaltă, deși compoziția clasică pare să trăiască tocmai din absoluta egalitate a ambelor părți.

Nici nu poate fi vorba de o simplă schemă, pe care artiștii din Cinquecento ar fi preluat-o, ca o moștenire gata pregătită, de la predecesorii lor. Legalitatea severă nu este o particularitate specifică artei primitive, ci mai ales celei clasice. În Quattrocento ea se aplică fără multă energie, și chiar atunci cînd apare într-o formă pură, efectul produs este slab. Termenul de simetrie nu semnifică întotdeauna același lucru.

Pentru prima dată simetria a devenit o realitate vie în compoziția lui Leonardo reprezentînd „Cina", prin izolarea figurii centrale și tratarea contrastantă a grupurilor laterale. Artiștii mai vechi evitau să plaseze pe Christos în centru, sau chiar atunci cînd admiteau această schemă, ei se fereau să-i accentueze prea distinct poziția. Același lucru se poate spune și pentru țările nordice. În „Cina" lui Dirk Bouts de la Louvain, Christos se află în centru, iar mijlocul mesei coin-

---

[1]) Cfr. la Pinacoteca din München (Nr. 169): Hemessen, „Zarafii" (1536), cu marea figură a lui Christos, adăugată în secolul al 17-lea.

cide perfect cu mijlocul imaginii, în schimb compoziției îi lipsește cu desăvîrșir forța tectonică.

În alte cazuri, artiștii primitivi nici măcar nu aspiră la simetrie. Tabloul lui Botticelli, „Primăvara“, este numai aparent o imagine simetrică, figura centrală nefiind plasată chiar în mijloc, și același lucru se poate spune și despre „Adorarea magilor“ de la München, a lui Rogier van der Weyden. Este vorba aici de niște forme intermediare, menite să servească — asemenea asimetriei categorice din epoca barocă — pentru crearea unei impresii de mișcare mai însuflețită.

În schimb, veacul al 16-lea se caracterizează printr-un evident raport de echilibru compozițional, care se manifestă chiar atunci cînd imaginii îi lipsește un centru subliniat într-un fel oarecare. S-ar părea că nu există nimic mai simplu și mai firesc decît modul cum arta primitivă a știut să contrapună două figuri de importanță egală, și totuși o imagine atît de echilibrată ca perechea celor două personaje cîntărind monede a lui Massys (de la Luvru), nu și-ar putea găsi nici un fel de paralelă în arta arhaică. Pentru a marca această diferență, să ne referim la tabloul de la Colonia, reprezentînd pe Maria și sf. Bernard, atribuit Maestrului vieții Mariei, căruia un gust clasic îi va reproșa mereu un oarecare defect de echilibru.

Barocul însă accentuează în mod conștient o singură latură, creînd astfel nu un dezechilibru — fapt care ar elimina opera respectivă din sfera artistică — ci un fel de echilibru în suspensie. Să comparăm în această privință, acele portrete duble executate de van Dyck, cu lucrări de același fel datorate lui Holbein sau Rafael. La primul, echilibrul este întotdeauna suprimat, uneori prin mijloace foarte insignifiante. Aceasta se întîmplă chiar și atunci cînd nu mai e vorba de două portrete oarecare, ci de două figuri de sfinți, ca de pildă cele două imagini reprezentînd pe cei doi sfinți Ioan de van Dyck (la Berlin), care în mod obiectiv trebuiau să aibă aceeași importanță.

În veacul al 16-lea, fiecărei direcții îi corespunde o direcție opusă, și fiecare lumină sau culoare își găsește echivalentul corespunzător. Barocul se complace însă în a lăsa să predomine o singură direcție, iar luminile și culorile sînt astfel distribuite încît să nu rezulte un raport de plenitudine, ci unul de tensiune.

E drept că și clasicismul tolera, într-o măsură, mișcarea oblică. Dar atunci cînd Rafael, în „Izgonirea lui Heliodor din Templu“, folosește într-o parte linia oblică în adîncime, el o reia și în partea opusă. Abia epoca barocă va face din mișcarea unilaterală un motiv specific. Și tot astfel se deplasează și accentele de lumină, în vederea suprimării echilibrului. O imagine clasică se recunoaște de departe după felul cum luminile sînt distribuite simetric pe întreaga suprafață, sau după felul cum lumina capului — la un portret, de pildă — se menține în echilibru cu lumina mîinilor. Barocul procedează altfel. Fără a deștepta impresia disproporției, el luminează puternic o singură parte, pentru a da iluzia tensiunii

vieții, deoarece pentru el saturarea în mod egal a tuturor părților dintr-un tablou înseamnă moarte. Peisajul liniștit cu fluviu de van Goyen, „Vedere din Dordrecht", aflat la Amsterdam, în care suprema luminozitate se află concentrată pe una din laturi, oferă, chiar numai prin acest fapt, un exemplu de distribuire a luminii, imposibil de conceput în secolul al 16-lea, chiar atunci cînd artistul ar fi urmărit să exprime o agitație plină de patimă.

Ruptura de sistemul echilibrului cromatic este evidentă într-o operă ca „Andromeda" (il. 73) de Rubens, aflată la Berlin, în care o masă strălucitoare de carmin — veșmîntul aruncat jos — e plasată, ca un puternic accent asimetric, în colțul din dreapta; tot astfel și „Suzana la baie" de Rembrandt, de la Berlin, a cărei rochie roșie ca cireașa de la extremitatea laturii drepte e vizibilă de la mare distanță. Aici intenția unei distribuiri asimetrice a culorilor este vădită. Există însă și cazuri mai puțin frapante, din care reiese în mod pertinent că barocul evită prin toate mijloacele crearea unei impresii de plenitudine, așa cum întîlneam în arta clasică.

3). În stilul tectonic, conținutul ține seamă de spațiul furnizat de un cadru dat, pe cînd în stilul atectonic, raportul dintre conținut și cadru ar putea părea întîmplător.

Fie că avem de-a face cu o suprafață dreptunghiulară, sau cu o alta rotundă, arta clasică urmează principiul de-a face din condițiile date o lege conștient acceptată, altfel zis, de-a concepe astfel ansamblul, încît să facă impresia că un anumit conținut a fost ales pentru un anumit cadru, și invers. Cu ajutorul unor linii regulat trasate, se pregătește întreaga compoziție, fixîndu-se figurile de la margine. Acestea pot fi sau mici arbuști plasați pentru a însoți o figură, diverse forme arhitectonice; în orice caz portretul apare acum mai puternic ancorat de fondul spațiului dat decît înainte, cînd aceste raporturi erau urmărite cu mai multă indiferență. Un profit asemănător pentru stabilizarea figurii în interiorul cadrului se poate trage și din brațele crucii, în imaginile reprezentînd Răstignirea. Orice imagine de peisaj va avea tendința să se consolideze cu ajutorul unor copaci fixați la margine. Este o impresie cu totul inedită pentru acela care, după ce a studiat pe primitivi, ajunge la vastele peisaje ale unui Patenier, în care orizontalele și verticalele întregii compoziții sînt îndeaproape înrudite cu tectonica încadrării.

Față de acestea, chiar și peisajele atît de sever construite ale lui Ruysdael par categoric înstrăinate de cadru, în așa fel încît nu mai par a fi în funcție de acesta. Imaginea se eliberează de legătura tectonică sau, cel puțin, aspiră să n-o mai lase să se exprime, decît ca un factor ocult. Copacii continuă să fie proiectați pe cer, dar artistul evită acum să facă prea sensibil acordul lor cu perpendiculara cadrului. Să ne referim numai la „Aleea de la Middelharnis" a lui Hobbema, pentru a vedea în ce măsură acest peisaj a pierdut orice legătură cu liniile marginale ale pînzei.

Dacă arta clasică a folosit atît de mult fondurile de arhitectură, contribuia la aceasta și faptul că ea găsea într-o asemenea lume de forme un material înrudit cu structura sa tectonică. E drept că barocul n-a renunțat la tectonică, dar el îi frînge bucuros austeritatea prin tot felul de draperii și alte elemente asemănătoare: paralelismul coloanelor nu trebuie să se mai raporteze la liniile paralele ale cadrului.

Același lucru se poate spune și despre figura umană, al cărei conținut tectonic este cît mai disimulat cu putință. Din acest punct de vedere trebuie judecate și acele imagini de tranziție, « secesioniste» ,ca tabloul reprezentînd „Cele trei grații" de Tintoretto (Palatul Dogilor), care se agită în dezordine în cadrul dreptunghiular al imaginii.

Problema recunoașterii sau a negării rolului cadrului în structura tabloului mai impune o altă întrebare înrudită: în ce măsură motivul ales de artist apare în interiorul cadrului, sau este tăiat de acesta. Este de la sine înțeles că nici barocul nu s-a putut împotrivi necesității de a reprezenta o imagine deplin vizibilă, dar el a evitat să mai lase ca fragmentul de imagine să coincidă ostentativ cu obiectul. Să fim bine înțeleși: nici arta clasică n-a putut renunța total la secționările laterale, dar imaginea acționează totuși ca un întreg, deoarece ea urmărește să prezinte spectatorului tot ceea ce e esențial, față de care respectivele secționări nu reprezintă decît elemente lipsite de orice accent semnificativ. Artiștii de mai tîrziu vor urmări însă în mod sistematic decupările violente, nesacrificînd însă, nici ei, esențialul (ceea ce ar fi produs o impresie dezagreabilă).

În gravura lui D ü r e r înfățișînd pe sf. Ieronim (il. 24), deși spațiul este deschis la dreapta, unde apar cîteva ușoare secționări, impresia de ansamblu este a unei imagini absolut închise: la stînga un pilastru; sus, grinzi; o treaptă este prevăzută paralel cu marginea inferioară. Toate aceste elemente au evident rolul de a stabili un cadru întregii compoziții, la fel ca și cele două animale care se integrează perfect în lărgimea scenei și cu dovleacul din colțul din dreapta, sus, închizînd și umplînd spațiul în modul cel mai vizibil cu putință. Să comparăm acum această scenă cu interiorul lui P i e t e r J a n s s e n s (il. 70), aflat la Pinacoteca din München. Deși inversate, ambele interioare sînt absolut înrudite, mai ales prin latura lăsată deschisă, cu diferența că acum totul este transpus în atectonic. Nu mai întîlnim grinda tavanului coincizînd cu marginea scenei și a imaginii: plafonul rămîne astfel parțial tăiat. Lipsește pilastrul lateral, astfel încît colțul nu e perfect vizibil, avînd în partea opusă un scaun cu veșminte aruncate la întîmplare, puternic decupate. Acolo unde atîrna dovleacul, imaginea - o jumătate de fereastră — se deschide spre colț și — în treacăt fie spus — în locul paralelei liniștite a celor două animale, stau aici pe primul plan doi papuci, aruncați în dezordine În ciuda tuturor întretăierilor și a incongruențelor, imaginea nu provoacă încă impresia de ceva nelimitat. Un mod de compoziție ce părea la început numai rezultatul întîmplării reușește să constituie o imagine deplin satisfăcătoare pentru spirit.

4). Am vorbit mai înainte de dispoziția tectonică a Cinei lui L e o n a r d o, în care Christos — figura accentuată, centrală — este plasat între două grupuri simetrice laterale. Elementul diferit și nou este consonanța personajului principal cu formele de arhitectură însoțitoare; el nu ocupă numai mijlocul încăperii, ci coincide atît de exact cu luminozitatea ușii centrale, încît prin aceasta asistăm la un fel de intensificare a efectului, la un fel de aureolă de glorie creată în jurul lui. Desigur că și barocul dorește să-și sublinieze în aceeași măsură figurile, prin ambianța creată în jurul lor, dar pentru el va fi nedorită o asemenea lipsă de disimulare și o intenție prea evidentă în această coincidență a formelor.

Motivul lui L e o n a r d o nu este ceva unic. El a fost reluat în mod strălucit de R a f a e l, în „Școala din Atena". Totuși, chiar pentru artiștii italieni din apogeul Renașterii, acest motiv n-a constituit unica modalitate. Compoziții cu caracter mai liber nu numai că au fost posibile, dar ele au format chiar majoritatea. Important pentru noi este numai faptul că atunci această dispoziție a părut posibilă, pe cînd mai tîrziu a fost peste putință de realizat. Dovada pentru aceasta ne-o dă reprezentatul tipic al barocului italian în țările nordice, R u b e n s. Atunci cînd el se depărtează de la compoziția simetrică, această divergență a axelor nu va mai fi resimțită ca o deviere de la forma strictă, ca în veacul al 16-lea, ci, pur și simplu, ca ceva natural. Vechea compoziție ajunge să pară insuportabilă, prin « artificiosul» ei (a se compara „Abraham și Melchisedec", il. 36).

Mai tîrziu, prin R e m b r a n d t, vom regăsi dorința obținerii monumentalității, în sensul artei clasice italiene. Dar, deși Christos din tabloul reprezentînd „Pelerinii la Emmaus", este plasat în mijlocul nișei, totuși pura consonanță dintre nișă și figură este suprimată, aceasta scufundîndu-se în spațiul înconjurător, supradimensionat. Tot astfel și marea gravură în acvaforte, de formă pătrată „Ecce Homo" a aceluiași artist, prezintă o arhitectură simetrică, vizibil inspirată de modelele italiene. Interesant e faptul că în această arhitectură, artistul a introdus — printr-un puternic suflu de mișcare — o serie de mici personaje, astfel încît imaginea de ansamblu a acestei compoziții tectonice capătă aparența unei invenții întîmplătoare.

5). Criteriul decisiv pentru d e f i n i r e a s t i l u l u i t e c t o n i c trebuie căutat într-o a n u m i t ă o r d i n e, ce nu se reduce, decît parțial, la legile geometriei, și care este în măsură să creeze impresia unei coherențe și a unei legități determinate de modul cum sînt conduse liniile, distribuite luminile, degradate culorile în funcție de perspectivă etc. Fără a cădea în anarhie, stilul atectonic se bazează pe o ordine atît de liberă, încît ne îndreptățește, în genere, să ne referim la antagonismul dintre noțiunile de legitate și de libertate.

În ceea ce privește ductul liniei, am vorbit mai înainte de contrastul dintre un desen de D ü r e r și un altul de R e m b r a n d t. Totuși contrastul dintre regularitatea trăsăturilor, la unul, și ritmul greu de definit al liniilor la celălalt nu poate fi explicat numai prin noțiunile de linear și pictural; fenomenul mai

trebuie studiat şi din punctul de vedere tectonic şi atectonic. Atunci cînd un pictor recurge, pentru a reda un frunziş pictural, la pete, în loc de forme precis delimitate, acest lucru face parte din coerenţa amintită, dar pata în sine nu e singurul element decisiv pentru noul stil: în distribuirea petelor predomină acum un ritm mai liber, complet diferit de toate modelele lineare ale desenului clasic de copaci, faţă de care încercăm sentimentul unei legităţi coherente, de care nu ne putem elibera.

Atunci cînd Mabuse, în tabloul său „Danae", din 1527 (la München), pictează ploaia de aur, această ploaie este tectonic stilizată în aşa fel încît nu numai fiecare picătură de ploaie este o mică trăsătură dreaptă, dar ansamblul păstrează o ordine egală. Fără a crea o configuraţie strict geometrică, artistul redă o aparenţă esenţial diferită de orice interpretare barocă a unor picături în cădere. Să ne amintim pentru comparaţie de căderea apei din cupa ce se revarsă a unei fîntîni din tabloul de la Berlin al lui Rubens, reprezentînd pe Diana împreună cu nimfele, surprinse de satiri.

Tot astfel şi luminile unui cap de Velázquez au nu numai formele insesizabile, caracteristice stilului pictural, dar acestea execută un fel de dans, incomparabil mai liber decît orice fel de distribuire a luminii în epoca clasică. Continuă să se manifeste şi aici o legitate, căci altfel n-ar exista ritm, dar această legitate e de esenţă complet diferită.

Observaţia se poate extinde astfel la toate celelalte elemente ale imaginii. Spaţialitatea artei clasice este, precum ştim, gradată, dar ea este gradată conform unor legi precise. «Cu toate că obiectele ce-mi stau în faţă, spune Leonardo, [1]) se succed unele după altele într-un raport continuu, îmi voi fixa totuşi ca regulă, a mea, (distanţa) din douăzeci în douăzeci de coturi, în acelaşi fel cum muzicianul a introdus între tonuri — care de fapt, depind unele de celelalte — cîteva gradaţii de la ton la ton (intervale)». Măsurile fixe pe care le propune Leonardo nu trebuie să fie obligatorii pentru toţi artiştii; e interesant însă de observat că o lege în eşalonarea planurilor în spaţiu e uşor perceptibilă chiar în imaginile pictorilor nordici din veacul al 16-lea. Şi invers, un motiv ca acela al primului plan supradimensionat a fost posibil numai atunci cînd frumuseţea nu s-a mai căutat în simetrie, şi cînd lumea a fost în stare să guste şi farmecul unui ritm abrupt. Fireşte că la bază exista şi atunci o anumită lege, aceasta nu mai era însă cea a unei proporţionalităţi directe şi clare, ci de o natură diferită, acţionînd în consecinţă ca o ordine liberă.

Stilul formei închise este un stil «arhitectonic». El construieşte în felul naturii, căutînd în aceasta elementele cu care se simte înrudit. Predilecţia pentru formele originare, asemenea verticalei şi orizontalei, se combină cu nevoia de limită, de ordine, de lege. Niciodată nu s-a perceput mai puternic simetria

---

[1]) *Leonardo*, Traktat von der Malerei (Tratat despre pictură), ed. Ludwig 31 (34).

figurii umane, niciodată nu s-a simțit mai insistent și stăruitor ca atunci contrastul dintre direcțiile orizontale și verticale, ca și proporționalitatea închisă. Pretutindeni stilul tinde spre elementele solide și permanente ale formei. Natura este un cosmos, iar frumusețea este legea revelată. [1]).

În stilul atectonic, interesul pentru formele construite și închise în ele însele dispare. Imaginea încetează de a mai fi o arhitectură, iar în figură elementele arhitectonice devin secundare. Esențial într-o formă nu mai este osatura acesteia, ci suflul în măsură să preschimbe rigiditatea, în fuziune și mișcare. Valorilor existenței i s-au substituit cele ale devenirii. Din limitată, frumusețea a devenit ilimitată.

Atingem astfel din nou noțiuni care, dincolo de categoriile estetice, lasă să transpară o diferență fundamentală în modul de concepere a universului.

3. Considerații asupra subiectelor

Raportat la veacul al 15-lea, modul cum s-a constituit imaginea în portretul maeștrilor clasici este un spectacol cu totul nou. Totul conlucrează aici în vederea obținerii aceluiași efect; felul de a pune în evidență contrastele de forme, plasarea capului pe verticală, folosirea unor forme însoțitoare pentru crearea unor puncte tectonice de sprijin, micii copaci dispuși simetrici, și altele similare. Să luăm ca exemplu „Portretul lui Carondolet" de Barend van Orley (il. 67) și ne vom convinge ușor cît de mult este condiționată concepția artistului de idealul unei structuri tectonice solide, prin felul cum este accentuat paralelismul gurii, al ochilor, al bărbiei și al pometilor, ce contrastează cu direcția contrară, limpede exprimată, a verticalei. Orizontala este subliniată prin bonetă și se repetă în motivul așezării brațului și al parapetului de pe perete, iar verticala este susținută de liniile ascendente ale tabloului. Pretudindeni simțim înrudirea figurii cu baza ei tectonică. Ansamblul este în așa mod acordat cu întreaga suprafață, încît apare ca neclintit în soliditatea sa. O asemenea impresie se impune chiar și în portretele în care capul nu e prezentat într-o imagine pe lățime, poziția verticală rămînînd însă mereu cea normală. Înțelegem astfel că, pornind de la o atare concepție, frontalitatea pură putea fi resimțită nu ca ceva căutat în mod deliberat, ci ca pe o formă firească. Autoportretul lui Dürer de la München, o imagine frontală absolută, nu reprezintă numai o mărturie personală pentru această concepție, ci este în măsură să ilustreze noua artă tectonică, în ansamblu. Holbein, Aldegrever, Bruyn toți au mers pe aceeași cale.

Tipului din veacul al 16-lea, solid concentrat asupra lui însuși, îi putem opune tipul baroc din „Portretul lui Hendrik van Thulden", executat de Rubens (il. 69).

---

[1]) Cfr. L. B. *Alberti*, De re aedificatoria lib. IX, passim. (N. A.).

Elementul contrastant al acestui portret față de oricare din cele anterioare este, în primul rînd lipsa unei ținute categorice. Numai că trebuie să ne ferim de a judeca, din punctul de vedere al expresiei, aceste două categorii după un etalon comun, ca și cum pictorii și-ar fi caracterizat modelele respective folosind mijloace identice. Imaginea este construită acum pe fundamente cu totul diferite. Sistemului verticalelor și orizontalelor, fără să fi fost propriu-zis înlăturat, i s-a acordat, în mod conștient, mai puțină importanță. Artistul nu mai permite raporturilor geometrice să se manifeste într-un mod prea strict, ci le tratează cu ușurință, ca și cum ar fi vorba de un joc. În desenul capului, elementul simetric și tectonic este umbrit. Deși suprafața imaginii este încă dreptunghiulară, figura nu mai ține cont de sistemul axelor, și chiar în planul din fund nu se mai încearcă a se pune de acord forma cu cadrul. Din contră, se caută a se da impresia, ca și cum cadrul și ceea ce-l umple, n-ar mai avea nimic de a face unul cu celălalt. Mișcarea se desfășoară diagonal.

Este firesc că se evită frontalitatea; în schimb verticalitatea n-a putut fi ocolită. Și în baroc există oameni «drepți». Ceea ce pare însă ciudat este faptul că verticala și-a pierdut însemnătatea ei tectonică. Oricît de pur ar fi exprimată, ea nu mai face cauză comună cu sistemul ansamblului. Să comparăm bustul executat de Tițian, „Bella“ din Palazzo Pitti, cu „Luigia Tassis“ de van Dyck, din Liechtenstein. În primul caz figura trăiește în cuprinsul unui ansamblu tectonic de la care capătă și căruia îi dă forță; în al doilea, figura s-a înstrăinat de baza ei tectonică. Acolo figura are ceva fix, aici ea este în mișcare.

Și tot astfel se întîmplă și în domeniul portretului bărbătesc în picioare, a cărui evoluție — începînd din veacul al 16-lea — este marcată de slăbirea progresivă a legăturii dintre cadru și imagine. Atunci cînd Terborch prezintă personajele sale în picioare, izolate într-un spațiu gol, raportul dintre axa figurii și axa imaginii pare să se fi volatilizat cu totul.

De la portret ajungem la o temă mai complexă, în genul celei imaginate de Scorel în figura „Magdalenei“ șezînd (il. 72). Firește că nimic nu obligă pictorul să aleagă o anumită poză, dar în acel moment era evident că dreapta și verticala hotărau tonul imaginii. Verticalismului figurii îi răspunde verticalismul copacului și al stîncii. Motivul însuși, al unei figuri șezînd, conține o direcție contrarie orizontalei, opoziție ce se repetă în peisaj și în crengile copacului. Imaginea în întregime, cu încrucișările sale de linii în unghi drept, nu cîștigă astfel numai o mare stabilitate, ci — într-un grad suprem — caracterul unei forme „închisă în sine însăși“. Din repetarea unor asemenea raporturi se creează impresia că suprafața pînzei și conținutul ei se condiționează reciproc.

Atunci cînd comparăm figura lui Scorel cu una din temele similare tratate adesea și de Rubens în tablourile sale, întîlnim o serie întreagă de diferențe, pe care le-am mai semnalat și atunci cînd ne-am ocupat de portretul doctorului Thulden. Părăsind arta Țărilor-de-Jos, vedem că și în Italia, un artist reținut ca

Guido Reni (il. 71), prezintă aceeași tendință de înmuiere a structurii rigide, tinzînd spre atectonism. Unghiurile drepte din această imagine sînt pe cît posibil înlăturate, negîndu-li-se rolul lor de principiu activ, determinant din punct de vedere formal. Fluxul principal de mișcare se desfășoară în diagonală și deși distribuirea maselor nu se depărtează încă prea mult de echilibrul Renașterii — este suficient să ne amintim de Tițian, pentru a face pe deplin lămurit caracterul baroc al acestei lucrări. La drept vorbind, esențial în imprimarea acestui caracter nu e atît poza de nonșalantă destindere pe care o înfățișează figura femeii pocăite, ci mai ales modul cum spiritul concepe acum acest motiv, diferit de cum procedase veacul al 16-lea, în sensul că atît forța, cît și moliciunea se desfășoàră pe alte baze, atectonice.

Nici o națiune nu se poate compara cu cea italiană, în modul atît de convingător cu care a știut să trateze nudul într-un stil tectonic. Am fi înclinați chiar să afirmăm că însuși acest stil a ieșit din contemplarea corpului uman, și că n-am putea justifica mai bine existența acestei splendide plante care e corpul omenesc, decît concepînd-o sub speciae architecturae. Dar această impresie se va risipi de îndată ce vom vedea felul cum un artist ca Rubens sau ca Rembrandt, pornind de la o intuiție diferită, au tratat aceeași temă, astfel încît să ne convingă că abia în noua lor versiune natura pare să se fi reprezentat pe sine însăși.

Vom explica această afirmație cu exemplul modest, dar clar al unei lucrări de Brescianino (il. 74). Comparată cu o imagine din Quattrocento — de pildă, tot cu o „Venus“, a lui Lorenzo di Credi (il. 4) — s-ar părea că arta ar fi descoperit aici, pentru prima dată, linia dreaptă. În ambele cazuri avem de-a face cu o figură verticală în picioare, dar această verticală a dobîndit în veacul al 16-lea o cu totul altă însemnătate. După cum termenul de simetrie nu semnifică întotdeauna același lucru, tot atît de puțin este echivalentă întotdeauna și noțiunea de linie dreaptă. Uneori acești termeni se iau într-o accepție mai laxă, alteori mai strictă. Abstracție făcînd de deosebirile de calitate, în ceea ce privește «imitația», Brescianino posedă un anumit caracter tectonic ce condiționează atît organizarea formelor în cuprinsul suprafeței, cît și reprezentarea structurii acestora. Figura s-a redus la o schemă în așa fel încît, între diferitele fragmente ale formei, artistul e în măsură să stabilească o serie de contraste elementare (tot așa cum procedează și atunci cînd are de-a face cu un cap izolat). Ansamblul imaginii a ajuns să fie guvernat numai de forțe tectonice, axa imaginii și cea a figurii fortificîndu-se reciproc. Și atunci cînd femeia își ridică unul din brațe, oglindindu-se în cavitatea scoicii, se creează — ideal vorbind — o orizontală pură care, la rîndul ei, sprijină și intensifică efectul verticalei. Într-o asemenea concepție despre figura, umană, un acompaniament arhitectonic de genul nișei cu trepte plasată în planul din fund, va apare drept un element absolut firesc. Din același impuls — deși nu cu aceeași strictețe de execuție — și-au pictat și pictorii nordici, Dürer, Cra-

nach sau Van Orley, o serie de imagini reprezentînd pe Venus sau Lucreția, a căror importanță din punctul de vedere al evoluției istorice, se cere judecată în lumina noțiunii de «tectonic».

Atunci cînd Rubens va relua aceeași temă, este uimitor să constatăm cît de rapid și de firesc imaginile își vor pierde caracterul lor tectonic. În marea figură a „Andromedei" cu brațele ridicate deasupra capului (il. 73), deși el nu evită verticala, totuși acțiunea structurii tectonice nu se mai face simțită. Dreptunghiul tabloului nu mai apare înrudit, prin liniile sale, cu figura; tot ceea ce o separă de cadru nu mai poate fi socotit între valorile constitutive ale imaginii. Corpul, chiar dacă este reprezentat frontal, nu împrumută această frontalitate de la suprafața tabloului. Contrastele de direcție a fost suprimate, iar tectonicul din imaginea corpului nu se mai dezvăluie decît în chip tainic, ca din adîncuri. Accentul expresiv a făcut un salt în partea opusă.

Pînzele cu caracter solemn, în special cele reprezentînd figuri de sfinți, par a nu se putea lipsi de o ținută tectonică. Dar, deși secolul al 17-lea mai folosește încă simetria, totuși acest fel de compoziție nu mai e obligatoriu pentru construirea imaginii. Rînduirea figurilor deși ar mai putea fi concepută simetric, aparența imaginii în ansamblu s-a depărtat de simetrie. Astfel, cînd barocul înfățișează — cu vădită predilecție — un grup simetric, dar în racursiu, rezultatul nu mai reprezintă cîtuși de puțin o simetrie a imaginii. Dar chiar și atunci cînd se renunță la racursiu, acest stil dispune și de alte mijloace pentru a da spectatorului impresia că spiritul reprezentării nu ar fi tectonic, chiar atunci cînd se admit, pînă la un anumit grad, unele simetrii. Opera lui Rubens conține exemple foarte elocvente pentru asemenea compoziții „simetrico-asimetrice" (il. 76). Este suficient numai să apară foarte mici deplasări și dezechilibruri, pentru a nu lăsa să se ivească impresia unei ordini tectonice.

Atunci cînd Rafael a pictat „Parnasul" și „Școala din Atena", el a putut să se bizuie pe convingerea generală că, pentru asemenea adunări animate de o stare sufletească ideală, lucrul cel mai nimerit ar fi să recurgă la schema severă a unui centru puternic accentuat. Poussin, în „Parnasul" său de la Madrid, a urmat această schemă, dar, cu toată admirația sa pentru Rafael, ca om al veacului al 17-lea, el a dat epocii sale ceea ce aceasta-i cerea; cu mijloace abia perceptibile, simetria a fost transpusă în atectonic.

Printr-o evoluție analogă a trecut și arta olandeză în tema cu mai multe figuri, a «pușcașilor». „Garda de noapte" a lui Rembrandt are ca antecedente cinquecentiste acele imagini simetrice, de un caracter pur tectonic. Firește, ar fi simplist să se creadă că imaginea lui Rembrandt n-ar fi decît descompunerea unei vechi scheme de simetrie: punctul său de plecare nu se află de loc pe această linie. E drept însă că această complexă problemă portretistică — cu o figură centrală și o împărțire simetrică a capetelor de ambele părți — ce fusese simțită odinioară drept forma cea mai potrivită de reprezentare, nu a mai putut

fi recunoscută în veacul al 17-lea drept o realitate vie, chiar atunci cînd trebuia să se exprime rigiditatea și gravitatea.

Tot astfel, și în tabloul istoric, barocul a refuzat această schemă. Chiar și în arta clasică, compoziția centrală nu a fost întotdeauna forma obișnuită de reprezentare a unui eveniment — se poate compune tectonic și fără accentuarea axei mediane — ea apărea însă foarte des, imprimînd operelor de fiecare dată, un caracter de monumentalitate. Dar atunci cînd R u b e n s va reprezenta „Înălțarea Mariei" (il. 87), deși era tot atît de hotărît să exprime solemnitatea ca și T i ț i a n pictînd „Assunta", el nu consimte să-și înalțe figura principală pe axa mediană, așa cum procedase arta secolului precedent, ci părăsește verticala clasică și imprimă întregii mișcări o direcție oblică. În felul acesta, el a deplasat în atectonic, axa tectonică pe care o găsise la M i c h e l a n g e l o în scena „Judecății de apoi".

Să mai repetăm o dată: compoziția centrală nu e altceva decît o intensificare a tectonicului. Se poate deci o p t a pentru acest mod de redactare, așa cum a procedat L e o n a r d o în „Adorarea magilor", și așa cum au făcut — în operele lor celebre — și alți pictori din sud sau din nord, preluînd același tip (a se compara lucrarea lui C e s a r e d e S e s t o de la Neapole și cea a M a e s t r u l u i m o r ț i i M a r i e i de la Dresda). Dar se poate compune și accentuat, fără ca artistul să fie totuși nevoit de-a cădea în atectonic. În țările nordice, această ultimă formă s-a bucurat de-o mai mare apreciere (vezi „Adorarea magilor" de H a n s v o n K u l m b a c h, din Muzeul din Berlin), dar ea este familiară și italienilor din veacul al 16-lea. Tapiseriile lui R a f a e l utilizează, în mod egal ambele posibilități. Dar această relativă libertate, de îndată ce-o comparăm cu totala dezinvoltură barocă, face din nou impresia unei supuneri absolute față de reguli.

În ce mod este pătruns de spirit tectonic chiar și un peisaj idilic, se poate vedea perfect din micul tablou „Popas în timpul fugii în Egipt" de I s e n b r a n t (78). Efectul tectonic al figurii centrale este pregătit din toate părțile. Pentru aceasta, simpla dispunere în jurul unei axe n-a fost suficientă; verticala este susținută lateral și condusă mai departe pînă în ultimul plan, în timp ce structura terenului și planurile din fund au funcția să exprime și sensul opus. Deși modestă și neînsemnată, mica imagine devine astfel un membru al marii familii, din care face parte și „Școala din Atena".

Dar aceeași schemă poate exista fără ca axa mediană să fie accentuată, așa cum a procedat, într-o temă identică, C o e c k e v a n A e l s t (fig. 77), elevul lui Barend van Orley. Aici figurile au fost împinse lateral, fără ca prin aceasta echilibrul compoziției să fi fost zdruncinat. În crearea acestei impresii, un rol important îl joacă și copacul, care, deși nu se află la mijloc — și în ciuda devierii sale — permite să înțelegem unde este centrul tabloului. Tot astfel, deși trunchiul nu reprezintă o verticală matematică, simțim că este îndeaproape înrudit cu liniile de încadrare a imaginii; întreaga plantă pare să se contopească cu suprafața tabloului. Prin asemenea procedee, stilul este perfect închegat.

E interesant de observat că tocmai peisajele sînt mai în măsură să ne arate că importanța acordată valorilor geometrice determină, în ultimă analiză, caracterul tectonic al unei lucrări. Toate peisajele din secolul al 16-lea posedă o anumită structură bazată pe un sistem de verticale și de orizontale care, în ciuda «naturaleței» lor, face ușor perceptibil raportul lor interior cu o operă arhitectonică. Stabilitatea în echilibrul maselor, soliditatea în modul cum e umplută întreaga suprafață, desăvîrșesc această impresie. Să ne fie permis, pentru lămurire, de a opera cu un exemplu ce nu constituie o pură imagine peisagistică, dar care tocmai prin aceasta, poartă mai limpede pecetea tectonicului: „Botezul lui Christos", de Patenier (il. 81).

În primul rînd, acest tablou este un magnific exemplu de stil planimetric. Christos se află pe același plan cu Botezătorul, al cărui braț nu părăsește suprafața; copacul de la margine e cuprins în aceeași zonă, iar mantaua — de culoare brună întinsă pe pămînt, face legătura dintre aceste elemente. În toate planurile, numai forme de lărgime, dispuse în straturi paralele. Nota dominantă este dată de figura lui Christos.

Dar tot atît de bine, această imagine se poate încadra și în sfera noțiunii de tectonic. În acest caz vom porni de la pura verticalitate a lui Christos și de la modul cum această direcție este pusă în evidență, prin contrast. Copacul este perceput într-un acord deplin cu marginea tabloului, de la care capătă forță, după cum și această margine servește consolidînd și închizînd imaginea. Orizontalitatea straturilor de peisaj se acordă tot atît de bine și cu liniile de bază ale tabloului. Peisajele de mai tîrziu nu vor mai produce o asemenea impresie: formele se vor împotrivi unei încadrări prea stricte, decuparea va părea întîmplătoare, iar sistemul axelor va rămîne fără accente. Pentru obținerea unei astfel de impresii nu va fi nevoie de violențe. Ruysdael, în lucrarea la care ne-am referit adesea „Vedere asupra orașului Haarlem" (il. 75), redă un peisaj absolut plat, cu un orizont foarte liniștit și adînc. S-ar părea că e imposibil ca această linie puternică, unică în elocvența ei, să nu-și asume un rol tectonic. Și totuși, impresia produsă e cu totul alta: ceea ce resimțim este numai nesfîrșita întindere a spațiului, pentru care nici o îngrădire nu mai are sens, iar imaginea a devenit un model tipic pentru acea frumusețe a infinitului, pe care abia barocul a fost în stare s-o sesizeze pentru întîia oară.

4. Caractere istorice și naționale

Dacă voim să înțelegem mai bine, din punct de vedere istoric cele două noțiuni, cu sensuri atît de multiple, de care ne ocupăm acum, este necesar să ne eliberăm de ideea că treapta primitivă a artei s-ar caracteriza printr-o coherență tectonică precisă. Desigur că și pentru artiștii primitivi au existat unele îngrădiri și delimitări de ordin

tectonic, dar, din cele spuse mai înainte, s-a putut înțelege, credem, că arta n-a cunoscut adevărata rigoare tectonică, decît în momentul cînd a ajuns la deplina ei libertate. Din punctul de vedere al conținutului tectonic, în pictura mai veche nu s-ar putea întîlni nici o singură lucrare, comparabilă cu „ Cina" lui Leonardo, sau cu „ Pescuitul miraculos" al lui Rafael. Un portret de Dirk Bouts (il. 79) are o arhitectură mai laxă, în comparație cu structura mai solidă a unuia de Massys sau van Orley (il. 67). În comparație cu sistemul atît de simplu și de limpede al veacului al 16-lea, o capodoperă ca aceea a lui Rogier van der Weyden — altarul „ Regilor magi ", de la München — păstrează încă, în liniile sale principale, ceva nesigur și oscilant, în timp ce culoarea, lipsită de contrastele elementare menite să se susțină reciproc în echilibru, e departe de-a avea un caracter « închegat ». Și chiar printre artiștii din generația următoare, un pictor ca Schongauer nu reușește să atingă plenitudinea tectonică a clasicismului. Privindu-i opera, mai avem încă impresia că nimic nu este solid « ancorat ». Frontalitatea rămîne fără intensitate, simetria impresionează slab, iar raportul dintre suprafață și conținutul ei păstrează încă ceva întîmplător. Ca dovadă voi cita „ Botezul lui Christos" de Schongauer, pe care îl voi pune alături de o compoziție clasică executată ceva mai tîrziu de Wolf Traut, aflată la Muzeul Germanic din Nürnberg, și care se desfășoară pe un plan clar centrat cu figura principală văzută frontal, dispoziție tipică pentru veacul al 16-lea, pe care arta nordică n-o va păstra, de altfel, multă vreme.

În timp ce în Italia, forma « închisă » era socotită drept singura « vie », arta germană, chiar atunci cînd nu se preocupă de ultimele formulări, se îndreaptă hotărît spre un repertoriu de forme mai destinse, mai libere. Uneori Altdorfer dă dovada unei simțiri artistice atît de personale, încît ne vine greu să-l mai încadrăm în momentul istoric. Și totuși, nici el n-a scăpat de amprenta epocii sale. La prima vedere, opera sa, „Nașterea Fecioarei" (la Pinacoteca din München), ar părea să contrazică orice fel de gîndire tectonică; dar privind mai atent cununa pe care o formează grupul îngerilor, poziția absolut centrală a îngerului celui mai înalt care răspîndește tămîie, ne dăm imediat seama că orice încercare de-a «introduce prin contrabandă » această compoziție într-o viziune artistică ulterioară devine imposibilă.

Se știe că, pentru Italia, Correggio a fost acela care a rupt de timpuriu legătura cu arta clasică. Deși nu jonglează cu unele deplasări, așa cum face uneori Paolo Veronese în tablourile sale — în dosul cărora percepem totuși strictețea sistemului său tectonic — opera lui este intim, fundamental și specific atectonică. Totuși acestea sînt abia începuturi, și ar fi principial greșit, dacă l-am măsura pe el, lombard, cu modelele florentine sau romane contemporane. Aceasta deoarece toată partea nordică a Italiei a avut de totdeauna o concepție proprie, în ceea ce privește strictețea sau nestrictețea, din punct de vedere formal.

O istorie a stilului tectonic nu poate fi scrisă, fără a se ține seamă de deosebirile de ordin național și geografic. După cum s-a spus, Nordul a simțit, de cînd lumea,

mai atectonic decît Italia. Stricta supunere la o ordine și la o «normă» apare curînd aici ca ceva în stare să ucidă viața. Frumusețea nordică nu este o frumusețe a ceea ce e limitat și închis în sine, ci a ilimitatului și a infinitului.

Sculptura

Este evident că figura sculptată nu este supusă unor condiții diferite de cele care stau la baza imaginii pictate. Problema tectonicului și a atectonicului devine specială pentru sculptură abia în ceea ce privește modul ei de amplasare, altfel spus, atunci cînd o judecăm în relația ei cu arhitectura.

Nu există statuie liberă, care să nu-și aibă rădăcinile în arhitectură. Soclul, sprijinirea ei de un perete, orientarea în spațiu — toate acestea sînt elemente arhitectonice. Ori, aici se petrece ceva analog fenomenului observat în relația dintre cadrul tabloului și conținutul lui: după o perioadă de acord reciproc, elementele vor începe a se înstrăina unele de altele. Figura se va smulge din nișă, nu va mai voi să recunoască zidul din spate ca o forță obligatorie, și cu cît axele ei tectonice vor deveni mai puțin perceptibile, cu atît va fi mai evidentă ruperea legăturilor cu baza ei arhitectonică.

Să mai revenim o dată la ilustrațiile 28 și 29. Figurii lui Puget îi lipsesc liniile verticale și orizontale, totul este linie oblică ce caută să iasă din sistemul arhitectonic al nișei; mai mult încă, nici chiar spațiul nișei nu mai este respectat, din moment ce marginile ei au fost tăiate, iar planul din față depășit. Dar această contradicție nu intră încă în arbitrar. Elementul atectonic abia acum este valorificat așa cum se cuvine, prin faptul că se raportă la un element opus, și spunînd aceasta înțelegem foarte bine prin ce anume dorința de libertate a barocului este cu totul altceva decît viziunea artistică relativ «destinsă» a primitivilor, care nu erau conștienți de ceea ce făceau. Atunci cînd Desiderio plasează la picioarele pilaștrilor Monumentului funerar Marsuppini, de la Florența, doi copii care țin un blazon, fără a-i fixa, în vreun fel, de construcție, acesta este semnul unui sentiment tectonic încă nedezvoltat, foarte deosebit de modul cum barocul va suprima în plastica sa articulațiile tectonice, și care reprezintă o negare conștientă a barierelor pe care le-ar ridica tectonicul. În biserica S. Andrea din Quirinal (Roma), Bernini face ca figura patronului bisericii să plutească în sus, dincolo de segmentul frontonului, în spațiul liber. S-ar putea vedea în aceasta o consecvență în reprezentarea mișcării, dar secolul nu mai suportă stratificarea tectonică și consonanța figurii cu ordinea arhitectonică, nici măcar la motivele absolut liniștite. Cu toate acestea, nu e vorba de o contradicție atunci cînd susținem că această sculptură atectonică nu se poate, cîtuși de puțin, separa de arhitectură.

Faptul că figura clasică optase atît de hotărît pentru înscrierea în plan se poate concepe și ca un motiv tectonic, tot astfel după cum rotația barocă a figurii, care pare că se smulge din suprafață, trebuia să corespundă gustului atectonic. Și chiar atunci cînd statuile se vor înșira în rînduri — la altar sau la perete — va deveni o regulă ca ele să se întîlnească într-un unghi cu planul principal. Farmecul unei biserici rococo constă în faptul că sculptura s-a eliberat «ca o floare ce se deschide».

Neoclasicismul va reveni apoi din nou în tectonic. Pentru a nu mai aminti alte exemple, ne vom referi numai la faptul că, atunci cînd Klenze a amenajat sala tronului în Palatul Rezidențial din München, sau atunci cînd Schwanthaler a sculptat figurile strămoșilor familiei regale, nu a existat nici o îndoială că acele figuri trebuie rînduite în șirul coloanelor. În mod cu totul diferit fusese rezolvată de către rococo o problemă similară, în sensul că, în sala imperială din mănăstirea Ottobeuren, statuile au fost astfel dispuse încît se întorc ușor, două cîte două, unele spre celelalte, ceea ce dovedește independența lor, din principiu, față de alinierea zidului, fără ca prin aceasta ele să fi încetat de a mai fi dependente de perete.

Arhitectura

Pictura poate, arhitectura trebuie să fie tectonică. Pictura își realizează de deplin valorile ei specifice, abia atunci cînd renunță la tectonic, în timp ce, pentru arhitectură, suprimarea osaturii tectonice ar fi echivalentă cu o sinucidere. La drept vorbind, în pictură numai cadrul aparține, propriu-zis, tectonicii, și, pe măsură ce imaginea va evolua, ea se va emancipa și de cadru. În ceea ce privește arhitectura, ea este tectonică prin însăși esența ei și numai elementele decorative par să se comporte cu mai multă libertate.

Cu toate acestea — așa cum o dovedește istoria artei plastice — zguduirea prin care a trecut tectonica a fost însoțită de procese similare și în arhitectură. Dacă ezităm să vorbim, pur și simplu, de o fază atectonică și în acest domeniu, putem în schimb folosi fără nici o teamă noțiunea de «formă deschisă», pe care s-o opunem «formei închise».

Formele sub care se manifestă aceste noțiuni sînt deosebit de variate. Pentru a ne ușura sesizarea lor în ansamblu, le vom separa în mai multe categorii.

În primul rînd stilul tectonic este cel al ordinei coerente și al legității clare, în timp ce stilul atectonic este cel al unei legități mai mult sau mai puțin ascunse și al ordinei incoerente. În primul caz, cercul vital, sensibil pretutindeni, constă în recunoașterea necesității construirii unui edificiu, în care nimic n-ar putea fi clintit de la loc. În cel de-al doilea întîlnim o artă, în aparență lipsită de norme. Desigur «că-și dă aere», deoarece estetic vorbind, forma e necesară în orice artă.

Barocului îi place însă să-și disimuleze norma, să-și frîngă cadrele și articulațiile, să introducă disonanță, ajungînd ca, în elementele decorative, să provoace chiar impresia unei pure întîmplări.

Mai departe: din stilul tectonic face parte tot ceea ce impresionează în sensul limitării și al saturării, în timp ce în stilul atectonic, forma închisă se deschide, altfel spus, își schimbă proporția de saturație — din maximă, în minimă; forma «terminată» este înlocuită cu o alta, aparent neterminată; cea limitată, cu cea ilimitată. În locul unei impresii de liniște, ia naștere un sentiment de tensiune și de mișcare.

La cele de mai sus se adaugă — și acesta este punctul al treilea — transformarea formei rigide în formă fluentă. Pentru aceasta nu e necesar să se fi eliminat linia dreaptă și unghiul drept: este suficient ca, pe ici pe colo, o friză să fie modelată convex, ca un colț să se îndoaie într-o curbă, pentru a sugera ideea unei voințe atectonice, ce n-ar aștepta decît ocazia favorabilă pentru a-și face apariția. Pentru simțirea clasică, elementul strict geometric era începutul și sfîrșitul, la fel de important atunci cînd era vorba de un plan orizontal, sau de un altul în elevație; pentru baroc, el nu va fi decît începutul, nu însă și sfîrșitul. Se petrece aici ceva similar cu ceea ce se întîmplă în natură, atunci cînd se trece de la structura cristalelor la formele lumii organice. Bineînțeles că formele vegetale libere își vor găsi un cîmp mai potrivit de dezvoltare în domeniul mobilierului — eliberat de exigențele zidului — decît în arhitectură.

Asemenea modificări n-ar fi de imaginat dacă nu s-ar fi produs schimbări analoage și în concepția despre materie. S-ar părea că aceasta ar fi suferit pretutindeni «înmuieri». Nu numai că ar fi devenit mai «plastică» în mîna modelatorului, dar, parcă și mai dornică de a primi forme cît mai variate. Firește, așa se întîmplă de fiecare dată cînd arhitectura țintește să devină «artă», aceasta constituind însăși premisa ei ca atare. Și totuși, față de exprimările elementare și limitate ale arhitecturii tectonice propriu-zise, întîlnim aici o bogăție și o mobilitate în creația formală, încît ne simțim din nou obligați să recurgem la metafora naturii organice și a celei anorganice. Nu numai că forma triunghiulară a unui fronton s-a înmuiat într-o curbă fluentă, dar însuși zidul se mlădiază, parcă însuflețit, în afară și înăuntru, asemenea unui trup de șarpe. Linia de demarcare între articulațiile formelor și ceea ce este n u m a i materia, a dispărut.

Înainte de a începe analiza cîtorva puncte cu caracter mai particular, credem că nu e de prisos să reamintim că una din condițiile fundamentale ale producerii acestui proces, este persistența unui sistem de forme, rămase identice un răstimp mai îndelungat. Caracterul atectonic al barocului italian este condiționat de faptul că, în cuprinsul acestui stil, au continuat să supraviețuiască formele cunoscute încă din timpul generațiilor Renașterii. Dacă Italia ar fi trăit atunci experiența invaziei unui alt repertoriu de forme (așa cum s-a întîmplat în Germania), spiritul epocii ar fi fost, poate, același, dar arhitectura ce l-ar fi

exprimat, n-ar mai fi dezvoltat aceleași motive atectonice, pe care le studiem acum. Același proces se petrece și cu arta goticului tîrziu din nordul Europei. El a dat naștere unor fenomene de creare și de combinare de forme, absolut similare. Trebuie să ne ferim de-a voi să le explicăm numai prin «spiritul timpului»; ele au devenit posibile prin faptul că goticul jucase vreme îndelungată un rol, din punct de vedere artistic, și putuse forma astfel o serie întreagă de generații. Și în cazul de față, atectonicul este legat de noțiunea de stil tardiv.

Așa cum se știe, goticul tîrziu se prelungește în Nord, pînă în veacul al 16-lea. Observăm astfel o lipsă de sincronism în evoluția artei între Sud și Nord. Această divergență se manifestă nu numai temporar, dar și obiectiv, prin faptul că pentru Italia este firească o noțiune mult mai strictă de formă închisă decît pentru Nord. Transformarea legității într-o aparentă nelegitate a rămas, pînă la urmă, în acea țară, mult sub nivelul posibilităților din țările nordice, unde concepția formei este asimilabilă unui mod de creștere liberă, de natură aproape vegetală.

Renașterea, în momentul apogeului său, a realizat, în domeniul valorilor ei specifice, același ideal al formei închise absolute, pe care-l realizase — cu un punct de plecare complet diferit — și goticul în momentul său «clasic». Stilul se cristalizează în plăsmuiri ce stau sub semnul unei necesități inexorabile, astfel încît fiecare element în parte, la locul și în forma lui, pare ca ceva «de neschimbat și de nemișcat». Artiștii primitivi au presimțit acest mod de desăvîrșire, dar n-au putut să-l determine clar. Mormintele murale florentine din Quattrocento, în stilul lui Desiderio sau Antonio Rossellino, mai prezintă încă ceva foarte nesigur în înfățișarea lor, deoarece figura izolată nu a ajuns încă să fie solid ancorată în ansamblu. Într-o parte un înger plutește pe suprafața zidului, în alta figura care poartă blazonul stă alături de un pilastru de colț, ambii fără a fi cu adevărat fixați, și fără a convinge pe spectator că forma adoptată, și nici o alta, ar fi fost singura posibilă în acel caz. Cu secolul al 16-lea, acest lucru încetează. Pretutindeni ansamblul este astfel organizat, încît nu mai poate rămîne nici o umbră de arbitrar. Am putea opune exemplelor florentine citate, mormintele unor prelați romani realizate de A. Sansovino, la Sta. Maria del Popolo, morminte ce reprezintă un tip ce va acționa și asupra unor regiuni mai puțin dotate pentru tectonic, ca Veneția. Pentru acel moment, revelarea legității a constituit forma cea mai înaltă de manifestare a vieții.

Firește că, și pentru baroc, frumusețea rămîne un element necesar, dar această frumusețe se bazează acum pe farmecul faptului fortuit. Și în această artă, partea este în funcție de ansamblu, dar acest lucru nu trebuie să apară ca voit. Desigur că nici în creațiile artei clasice nu se poate vorbi de-o constrîngere, din moment ce — deși supuse întregului — părțile trăiesc prin ele însele. Dar

pentru epoca mai tîrzie, norma prea ușor perceptibilă devine de nesuportat. Pornind de la o ordine, mai mult sau mai puțin disimulată, artistul caută acum să obțină acea impresie de libertate care, conform noului ideal, e singura în măsură să asigure autenticitatea vieții. Monumentele funerare ale lui Bernini fac parte dintre cele mai îndrăznețe modele pentru asemenea compoziții libere, « destinse », deși schema simetriei se menține încă ferm înlăuntrul lor. Relaxarea impresiei de legitate se poate însă recunoaște și în opere mai potolite.

La monumentul funerar al papei Urban, Bernini a plasat, pe ici pe colo, ca elemente fortuite, cîteva albine — semnul heraldic al defunctului. Este, fără îndoială, vorba de un motiv fără importanță, care nu e în măsură să zdruncine construcția în elementele sale tectonice. Și totuși, acest joc cu hazardul ar fi fost ceva de neconceput în epoca Renașterii clasice.

Posibilitățile atectonicului, în ceea ce privește arhitectura de mari dimensiuni sînt, firește, mai restrînse. Elementul esențial constă însă în contrastul dintre frumusețea clasică, înțeleasă de un Bramante în sensul unei legități evidente, și cea barocă — a unui Bernini — înfățișată sub forma unei legități disimulate. În ce constă această legitate, nu se poate exprima printr-un singur cuvînt. Ea constă în consonanța formelor, în repetarea unor raporturi egale, în contraste puse limpede în evidență, într-o articulație severă ce face ca fiecare parte să pară strict delimitată în sine, într-o anumită ordine în succesiunea și alăturarea formelor, și așa mai departe. În toate aceste puncte, procedeul barocului nu urmărește cîtuși de puțin să substituie ordinei, dezordinea, ci numai să transforme impresia unei coherențe strînse, într-una liberă. Atectonicul continuă să se reflecte în tradiția tectonicului. Totul depinde numai de perspectiva din care se privesc lucrurile: eliberarea de normă are sens numai pentru cel în conștiința căruia norma a fost odinioară însăși natura vieții sale.

Vom da un singur exemplu, acela pe care ni-l furnizează Bernini în Palazzo Odescalchi (il. 105), conceput într-o ordine colosală, cu pilaștrii ce cuprind două etaje. Acest lucru n-are în sine nimic extraordinar. Palladio însuși procedase la fel. Dar succesiunea celor două șiruri mari de ferestre suprapuse, care întrerup — printr-un motiv orizontal — seria pilaștrilor, fără nici un fel de articulație intermediară, constituie un sistem ce trebuie să fi fost resimțit ca atectonic, în comparație cu viziunea clasică care proclamase pretutindeni necesitatea unor articulații clare și delimitarea precisă a părților componente.

La Palazzo di Montecitorio, Bernini introduce o cornișă care se întîlnește în unghi drept cu pilaștrii de la colț, ce străbat două etaje. Numai că această cornișă nu produce un efect tectonic, articulat în sensul tradițional, deoarece ea trece pe lîngă toți pilaștrii respectivi, fără a se sprijini efectiv pe ei. Mai mult ca oricînd, vom recunoaște și aici, la un motiv destul de neînsemnat și nici măcar nou, relativitatea oricărui procedeu de acest fel; acesta dobîndește adevă-

rata sa semnificație numai prin faptul că B e r n i n i, trăind la Roma, nu putea ignora opera lui B r a m a n t e.

Schimbările cele mai radicale s-au produs însă în domeniul proporțiilor. Renașterea clasică pornea de la o serie de raporturi generale, în așa mod încît, una și aceeași proporție se repeta, într-o măsură mai mică sau mai mare, la toate genurile de proporții, planimetrice sau cubice. Acesta este unul din motivele pentru care totul «stă» atît de bine. Barocului îi repugnă o asemenea proporționalitate evidentă, și încearcă să înfrîngă impresia că am avea de-a face cu ceva «pe deplin terminat», printr-o armonizare mai concretă a părților. De altfel, proporțiile însele urmăresc să exprime tensiunea și lipsa de plenitudine, de saturare, iar nu echilibrul și calmul.

În opoziție cu goticul, Renașterea și-a reprezentat întotdeauna frumusețea ca pe-o formă «saturată». Nu e vorba de o saturare greoaie, obtuză, ci de acea relație între agitație și liniște, care ne dă impresia unei permanențe. Barocul desființează această plenitudine. Proporțiile evoluează mai dinamic, suprafața și conținutul ei nu mai coincid, pe scurt, totul contribuie pentru a ne da impresia unei arte de pătimașă tensiune.

Nu trebuie să uităm totuși că barocul n-a produs numai biserici pline de patetism, ci — pe lîngă acestea — și o întreagă arhitectură de o dispoziție vitală mai moderată. Nu vom descrie aici intensificările maxime ale mijloacelor de expresie pe care arta cea nouă le-a folosit într-o puternică dezlănțuire, ci modul cum noțiunea de tectonic a suferit transformări importante, chiar și atunci cînd și-a propus să urmeze un ritm cu pulsații foarte liniștite. Există peisaje concepute într-un stil atectonic, ce respiră cea mai adîncă pace, după cum există o arhitectură atectonică ce nu năzuiește la altceva, decît la crearea unei impresii de liniște și de fericire. Dar și pentru aceasta, vechile scheme au devenit inutilizabile. Vorbind într-un mod absolut general, întreaga viață și-a schimbat fizionomia.

Astfel trebuie înțelese lucrurile atunci cînd se vorbește de dispariția formelor ce urmăreau să exprime caracterul unei permanențe. Ovalul nu va înlocui cercul, dar acolo unde acesta mai apare — în desenele înfățișînd planuri, de pildă — el va fi pierdut, printr-o tratare specială, caracterul unei plenitudini egale. Dintre toate proporțiile bazate pe dreptunghi cele care urmează p r o p o r ț i a (s e c ț i u n e a) d e a u r sînt cele mai apte pentru a exprima, la modul cel mai desăvîrșit, senzația de formă «închisă». În consecință, barocul va căuta, prin toate mijloacele, să evite apariția unor asemenea efecte. Edificiul pentagonal construit de V i g n o l a la Caprarola posedă o înfățișare absolut liniștită. În schimb, atunci cînd B e r n i n i frînge fațada palatului din Montecitorio în cinci suprafețe, aceasta se realizează cu ajutorul a cinci unghiuri ce nu pot fi sesizate deodată, clădirea dobîndind din această cauză, o aparență de mișcare. P ö p p e l m a n n a utilizat același motiv la marile pavilioane Zwin-

ger de la Dresda, motiv pe care-l cunoscuse, de altfel, și goticul tîrziu, așa cum apare la biserica St. Maclou din Rouen.

În mod similar cu ceea ce am constatat mai înainte la pictură, asistăm și din punctul de vedere al decorației la o «înstrăinare» a suprafeței față de conținutul ei. Știm că, dimpotrivă, arta clasică realizase deplina lor contopire, ceea ce constituise, de altfel, însăși concepția sa generală despre frumos. Principiul rămîne același și cînd e vorba de genunile bazate pe «volum». Atunci cînd Bernini a trebuit să instaleze la biserica sf. Petru marele său tabernacul, cu cele patru coloane în torsadă, oricine putea să-și dea seama că esențialul în această problemă se reducea la un calcul de natură proporțională. Bernini a declarat mai tîrziu că rezultatul fericit la care a ajuns se datora inspirației întîmplătoare («caso»). Prin aceasta voia, desigur, să spună, că, în realizarea operei sale, el nu s-a bazat pe nici o regulă. Noi sîntem însă obligați să-i completăm declarația în sensul că, ceea ce artistul urmărise era, în primul rînd, o frumusețe care să dea impresia unei forme găsite întîmplător.

Atunci cînd barocul transformă forma rigidă într-una fluentă, el se întîlnește și aici cu goticul tîrziu, numai că flexiunea lui a fost dusă încă mai departe. Am menționat și mai înainte faptul că intenția barocului n-a fost cîtuși de puțin de-a face ca forma să devină fluentă în totalitatea ei: ceea ce constituie farmecul acestei concepții este tocmai tranziția, adică modul prin care forma liberă se smulge din cea rigidă. Este suficient a se privi o cornișă cu console decorate cu motive vegetale libere, pentru ca spectatorul să fie încredințat că este vorba de o concepție atectonică. În schimb, pentru a sesiza natura celor mai tipice exemple de formă «destinsă» de stil rococo, este absolut necesar contrastul dintre arhitectura exterioară și cea interioară, pentru ca spațiile interioare să apară în maxima lor eficiență (ne referim, în special, la colțurile rotunjite ale încăperilor, cu imperceptibilele lor tranziții de la zid la tavan).

Nu putem tăgădui, firește, nici faptul că, și în privința arhitecturii exterioare, corpul arhitectonic a suferit mari schimbări. Granițele dintre diferitele genuri de forme au dispărut. Odinioară, zidul se separa limpede de ceea ce nu era zid; acum se poate întîmpla ca succesiunea pietrelor unui zid să se transforme brusc, într-un portal, avînd ca plan de bază un sfert de cerc. Tranzițiile de la formele mai surde și mai strînse, la cele mai libere și mai diferențiate, au devenit multiple și greu de sesizat. Materia apare mai «vie», iar contrastul dintre diferitele elemente formale nu mai ajunge să se exprime cu acea acuitate de odinioară. În acest mod se creează posibilitatea ca, într-o încăpere rococo, un pilastru să se fi subțiat pînă într-atît, încît să devină aproape o umbră, o boare pe suprafața zidului.

De altfel, barocul se află «în bune relații» și cu formele înțelese într-un sens pur naturalist. Nu pentru ele însele, ci pentru contrastul pe care-l reprezintă față de tectonicul din care se dezvoltă. Din această cauză, arta barocă admite

piatra tratată naturalist, și tot pentru aceasta folosește și draperia înfățișată naturalist. Iar o ghirlandă de flori, redate după natură și șerpuind în modul cel mai liber peste forme, poate înlocui — în cazuri extreme — vechea decorație a pilaștrilor, printr-o alta cu motive vegetale stilizate.

Procedînd astfel, este evident că barocul a condamnat orice fel de ordine arhitectonică, ce pornea de la un centru bine definit, cu dezvoltări laterale, în jurul unei axe de simetrie.

Este interesant de observat că și în această privință se pot stabili multe analogii cu stilul goticului tîrziu (crengi tratate naturalist, desene cu marginile incerte, urmărindu-se la nesfîrșit pe întreaga suprafață de decorat etc.)

Se știe că stilul rococo a fost înlocuit cu un altul, de o mare strictețe tectonică. Cu aceasta, asistăm din nou la o consolidare a coerenței interne a motivelor; formele unei legități strînse își fac din nou apariția în mod manifest; distribuirea regulată a părților înlocuiește din nou succesiunea unei ritmice total libere, piatra redevine dură, iar pilastrul își redobîndește forța de articulare, pe care o pierduse în timpul lui B e r n i n i.

IV. MULTIPLICITATE ȘI UNITATE

(Unitate multiplă și unitate indivizibilă, unitară)

Pictura

1. Generalități

Principiul formei închise presupune, de la început, conceperea operei de artă ca pe o unitate. Numai dacă ansamblul formelor este perceput ca un întreg, ni-l putem închipui rînduit conform unei legități, indiferent dacă rînduirea s-a făcut dintr-un punct de vedere tectonic sau în funcție de o ordine mai liberă.

Această simțire pentru unitatea operei de artă nu s-a dezvoltat decît treptat. În istoria artei nu există nici un singur fenomen despre care s-ar putea spune: a apărut în acest moment. Și în această privință sîntem constrînși să ținem cont de o anumită relativitate.

Imaginea unui cap este un întreg formal pe care quattrocentiștii florentini l-au simțit ca pe un întreg în aceeași măsură ca și vechii maeștri olandezi. Comparînd însă un cap pictat de Rafael, cu un altul de Quinten Massys, ne dăm de îndată seama că ne aflăm în fața unei concepții total diferite. Iar dacă vrem să pătrundem natura acestui contrast, vedem că el constă în opoziția dintre o viziune ce urmărește redarea amănuntelor, și o alta ce tinde să realizeze un ansamblu. Evident că nu ne referim la acea penibilă acumulare de amănunte, de care profesorul caută — prin numeroase corectări — să-și debaraseze ucenicul în ale picturii; asemenea comparații calitative se plasează complet în afara intențiilor noastre. Raportate însă la operele clasicilor din veacul al 16-lea, imaginile de capete din epoca precedentă par să ne izbească, mai ales, din punctul de vedere al amănuntelor, pe cînd în primele, atenția noastră era îndreptată, din primul moment, de la formele parțiale, la cea de ansamblu. Imposibil să mai privim numai ochiul fără a trece mai departe la forma mai mare a cavității oculare, la modul cum aceasta se află plasată între frunte, nas și osul maxilar, iar orizontalității ochilor și a gurii îi răspunde imediat verticala nasului. Forma posedă aici capacitatea de a sili privirea să ajungă la o concepție unitară a pluralității, de la care nu se poate sustrage nici cel mai obtuz spectator; chiar și acesta se va trezi și, participînd la această armonie, «se va simți subit alt om».

Aceeaşi deosebire domneşte, şi din punctul de vedere al compoziţiei, între o imagine din secolul al 15-lea şi o alta din cel de-al 16-lea. Prima este împrăştiată, cealaltă, închegată, în primul caz întîlnim, fie o sărăcie de resurse, fie o imposibilitate de-a se pune într-o supraabundenţă de forme; în celălalt, un tot articulat, în care fiecare parte are ceva de spus şi este sesizabilă pentru sine, lăsînd să se recunoască, totuşi, legătura sa cu întregul, faptul că este un membru al unui ansamblu formal.

Indicînd aceste trăsături prin care clasicismul se deosebeşte de epoca preclasică, am căpătat o bază de discuţie şi pentru tema propriu-zisă. — Îndată resimţim însă insuficienţa limbajului pe care-l folosim, prin lipsa unor cuvinte capabile să facă această diferenţă mai sensibilă. Chiar în momentul în care făceam din «unitatea compoziţională» semnul distinctiv al artei cinquecentiste, am fost siliţi să adăugăm că epoca lui Rafael trebuie socotită drept o epocă a «pluralităţii», în comparaţie cu arta ulterioară, de o tendinţă atît de marcată pentru unitate. Şi nici de data aceasta nu e vorba de o evoluţie ascendentă, de la o formă mai simplă la o alta mai bogată, ci, pur şi simplu, de două tipuri deosebite, reprezentînd fiecare pentru sine ceva absolut desăvîrşit. Secolul al 16-lea nu este inferior celui de-al 17-lea, aici nefiind vorba de o diferenţă de calitate ci de ceva esenţialmente nou.

Văzută din ansamblu, imaginea unui cap de Rubens nu este mai bună decît o alta de Dürer sau Massys, dar vom remarca îndată că autonomia părţilor individuale, ce conferea întregului o relativă pluralitate, a fost desfiinţată. Seicentiştii urmăresc un singur motiv principal, căruia îi subordonează tot restul. Condiţionîndu-se reciproc şi susţinîndu-se armonic, elementele individuale ale organismului încetează să mai acţioneze ca atare, şi chiar atunci cînd, din contopirea unitară a întregului, ajung să se desprindă unele forme categoric dominante, ele nu reuşesc totuşi să reprezinte puncte ce s-ar putea separa sau izola din cadrul imaginii.

Vom putea urmări acest raport în modul cel mai convingător, în compoziţiile narative cu mai multe figuri.

Ciclul biblic cuprinde în repertoriul său — ca una dintre cele mai bogate teme — scena Coborîrii de pe cruce, eveniment în măsură să pună în mişcare multe gesturi de mîini şi puternice contraste psihologice. O redactare clasică a acestei teme ne va fi furnizată de lucrarea lui Daniele da Volterra, din biserica Trinità dei Monti, la Roma. Este remarcabil modul cum figurile au fost concepute aici, asemenea unor voci absolut distincte, şi totuşi în aşa fel acordate, încît s-ar părea că fiecare îşi primeşte «legea» numai de la ansamblu. Aceasta reprezintă o structură caracteristică pentru Renaştere.

Cînd Rubens, ca purtător de cuvînt al barocului, va trata mai tîrziu acelaşi subiect — într-o operă de tinereţe — el va comite prima abatere faţă de tipul clasic atunci cînd va contopi toate figurile într-o

singură masă unitară, din care figura individuală e aproape imposibil de desprins. Cu ajutorul eclerajului, el creează un flux puternic ce străbate tabloul în diagonală și de sus în jos. Acest flux izvorăște din giulgiul alb ce atîrnă de brațul orizontal al crucii, continuă prin trupul lui Christos care se află pe aceeași traiectorie, și, în sfîrșit, se revarsă, asemenea unui rîu, în « golful » unei multitudini de figuri înghesuite spre a primi corpul ce alunecă ușor în jos. Nu mai întîlnim aici ca la Daniele da Volterra, figura Mariei care se prăbușește, formînd astfel un al doilea centru de interes desprins de evenimentul principal; ea stă acum în picioare și face parte integrantă din grupul masat în jurul crucii. Dacă voim să caracterizăm, cu un cuvînt mai general, și schimbările suferite de celelalte figuri, vom spune că fiecare dintre ele și-a sacrificat o parte din propria autonomie, în favoarea ansamblului. Barocul nu mai dorește să țină seama, din principiu, de pluralitatea unor părți autonome, ci tinde la o unitate absolută, în care fiecare parte și-a pierdut o parte din drepturile proprii. În același timp, însă, motivul principal va fi accentuat cu o forță nemaiîntîlnită încă pînă atunci.

Nu ne este permis să obiectăm că acestea ar fi mai curînd deosebiri ce țin, mai ales, de un gust național, cu note specifice, decît de o anumită evoluție artistică. Desigur că Italia a manifestat întotdeauna o predilecție marcată pentru compozițiile în care părțile individuale transpar întotdeauna cu claritate, dar diferența s-ar menține și dacă rămîne numai în sfera artei italiene, comparînd imagini din Seicento, cu cele din epoca anterioară, la fel ca atunci cînd am opune viziunea lui Rembrandt, celei a lui Dürer. Deși fantezia nordică, în contrast cu cea italiană, a urmărit întotdeauna o mai mare coheziune a părților; o „Coborîre de pe cruce" de Dürer, alături de o compoziție de Rembrandt, avînd același subiect, va fi izbitoare prin caracterul de autonomie pe care știe să-l imprime personajelor. Rembrandt (il. 83) își concentrează întreaga scenă la motivul unui dublu ecleraj: unul, puternic, aproape vertical, în colțul din stînga, sus: altul, mai slab, așternut în lărgime, jos la dreapta. Prin aceasta a fost indicat tot ceea ce era esențial: cadavrul, văzut numai parțial, este lăsat să alunece jos și urmează a fi întins pe giulgiul aflat la pămînt. Mișcarea descendentă din această scenă este adusă la expresia ei cea mai lapidară.

Avem de confruntat, prin urmare, «unitatea multiplă» a secolului al 16-lea, cu « unitatea unitară » a celui de-al 17-lea, cu alte cuvinte, sistemul formal articulat al clasicismului cu infinita fluență a barocului. După cum s-a văzut din exemplele precedente, la această unitate barocă conlucrează doi factori: dizolvarea funcției autonome a formelor parțiale și constituirea unui motiv dominant, cu caracter general. Acest lucru se poate realiza fie cu ajutorul unor elemente de ordin mai mult plastic, ca la Rubens, fie cu altele mai mult picturale, ca la Rembrandt. Exemplul Coborîrii de pe cruce este semnificativ pentru a demonstra — fie chiar numai într-un caz izolat — multitudinea de forme sub care poate

apare această unitate. Există o unitate a culorii, ca și una în interpretarea luminii, o unitate a compoziției figurilor, și una a concepției formale, chiar atunci cînd e vorba de prezentarea unui singur cap sau a unui corp izolat.

Ceea ce este mai interesant este însă următorul fapt: schema decorativă a devenit o formă de interpretare a naturii. Nu trebuie să ne mulțumim a spune că tablourile lui Rembrandt sînt construite în funcție de un alt sistem, decît cele ale lui Dürer, trebuie să adăugăm că înseși obiectele din natură sînt altfel văzute. Pluralitatea și unitatea sînt ca niște vase în care conținutul realității ar fi captat, primind de fiecare dată o altă formă. Acest lucru nu trebuie înțeles în sensul că, peste înfățișarea lumii, s-ar fi «placat» o altă formulă decorativă: materia însăși a devenit total diferită. Nu numai că se vede altfel, dar, mai ales, se vede altceva. Toate așa-numitele «imitații ale naturii» n-au nici o însemnătate artistică decît în momentul în care sînt inspirate de mobile decorative și creează, la rîndul lor, valori decorative. Arhitectura este cea mai în măsură să ne dovedească faptul că noțiunea de frumusețe unitară poate exista indiferent de orice conținut imitativ.

Cele două tipuri pot coexista ca valori autonome, și nu trebuie să concepem forma mai tîrziu ca o desăvîrșire — pe o treaptă superioară — a celei dintîi. Desigur că barocul era convins că el ar fi descoperit, pentru prima dată, adevărul, Renașterea neînsemnînd în ochii lui nimic altceva decît o simplă formă preliminară. Istoricul trebuie să judece însă diferit. Natura poate fi interpretată în multe feluri. În numele acestei «naturi» s-a putut astfel întîmpla ca, la sfîrșitul veacului al 18-lea, formula barocă să fie dată la o parte și înlocuită din nou prin cea clasică.

2. *Motivele principale*

În acest capitol va fi vorba despre raportul dintre părți și întreg. Vom vedea astfel cum stilul clasic a ajuns să-și dobîndească unitatea, conferind fiecărei părți o funcție autonomă, în timp ca barocul va suprima autonomia unitară a părților, în favoarea unui motiv major, creator de unitate. Într-un caz avem de-a face cu o acțiune de coordonare a accentelor, în celălalt, cu o subordonare a acestora.

Toate categoriile tratate pînă acum n-au făcut altceva decît să prepare această unitate. Stilul pictural a eliberat formele din izolarea lor, principiul adîncimii nu a fost decît înlocuirea succesiunii unor zone distincte, printr-o mișcare unitară în adîncime, în timp ce gustul atectonic a fost în măsură să dizolve structura rigidă a unor raporturi geometrice, pe care le-a preschimbat într-o curgătoare fluentă. Nu vom putea deci evita de-a repeta unele lucruri, de acum cunoscute, dar ceea ce e esențial în ceea ce va urma, este în întregime nou.

Nu se întîmplă niciodată ca părțile să funcționeze de la început ca membrele libere ale unui organism, și ca de la sine. Primitivii nu ajung să realizeze acest lucru, prin faptul că forma părților individuale rămîne, sau împrăștiată, sau încărcată și confuză. Abia atunci cînd elementele individuale acționează ca o parte necesară întregului, putem vorbi de o structură organică, și numai atunci cînd elementele individuale, legate într-un întreg, sînt simțite totuși ca membre funcționînd independent, are sens să folosim noțiunea de libertate și de autonomie. Acesta este sistemul formal clasic din secolul al 16-lea și, așa cum am mai spus, el rămîne același, fie că-l aplicăm în înțelegerea structurii unui singur cap, sau a unei compoziții cu foarte multe figuri.

Xilogravura solemnă din 1510 a lui Dürer, reprezentînd „Adormirea Fecioarei“ (il. 84), lasă în urmă toate celelalte gravuri mai vechi, prin faptul că părțile sale componente constituie un sistem în care fiecare, la locul său, pare condiționată de întreg, rămînînd totuși absolut autonomă. Imaginea este un excelent exemplu de compoziție tectonică: totul este redus la o serie de contraste geometrice extrem de elocvente. Spiritul novator va apare atunci cînd elementele independente și constitutive ale imaginii vor intra într-un raport de coordonare. Vom numi aceasta: principiul unității plurale.

Barocul ar fi evitat întîlnirea unor linii pur orizontale cu altele pur verticale, sau ar fi căutat s-o facă total neînsemnată. N-am mai fi avut atunci impresia unui lot articulat: formele parțiale — baldachinul de deasupra patului, sau oricare din figurile apostolilor — ar fi fost contopite într-o mișcare generală, dominînd întreaga imagine. Să ne referim la gravura în acvaforte a lui Rembrandt reprezentînd tot „Adormirea Fecioarei“ (il. 82), și vom înțelege îndată cît de binevenit a fost pentru baroc motivul norilor ce se pierd în sus, ca o boare. Jocul contrastelor nu a încetat cu totul, dar este mai ascuns. Conviețuirea părților și contrastul dintre ele au făcut loc interpătrunderii lor. Contrastele pure s-au frînt: limitarea și izolarea dispar. De la o formă la alta pornesc căi și punți peste care mișcarea trece fără întrerupere. Dintr-un asemenea curent unitar baroc se desprinde, din cînd în cînd, motivul unui accent atît de puternic, încît adună asupra sa toate privirile, asemenea unei lentile absorbind razele de lumină. Ceea ce deosebește, principial, arta barocă de cea clasică, este modul prin care sînt desenate părțile cele mai expresive ale formei, analog cu accentuarea luminii și intensificarea culorii, de care vom vorbi îndată. De-o parte, deci, o accentuare egală, de cealaltă, un singur efect principal. Motivele accentuate la maximum nu mai sînt fragmente individuale ce s-ar putea, eventual, elimina, ci ultimele valuri ale unei mișcări generale.

Modelele cele mai tipice de mișcare unitară, într-o compoziție cu mai multe figuri, ni le oferă Rubens. La el devine astfel evidentă transformarea stilului unitar — dar multiplu compartimentat — într-un alt stil, al perceperii simultane și fluante, prin suprimarea valorilor izolate și autonome. „Înălțarea Mariei“ de Ru-

b e n s (il. 87), nu este o operă barocă numai prin faptul că sistemul clasic a lui T i ţ i a n — figura verticală a personajului principal, opusă orizontalei reprezentată de adunarea apostolilor — a fost interpretat şi transformat în sensul unei mişcări generale, în diagonală, ci şi prin faptul că nu ne mai este posibil să-i izolăm părţile componente. Cercul de lumină al îngerilor, ce ocupă centrul compoziţiei „Assunta" a lui T i ţ i a n , îşi găseşte ecoul şi în tabloul lui R u - b e n s , el nu-şi dobîndeşte un sens estetic decît în raport cu ansamblul. Oricît de criticabilă este atitudinea acelor pictori copişti, care oferă spre vînzare numai figura centrală a lucrării lui T i ţ i a n , trebuie să recunoaştem că le este posibil să procedeze astfel; nimănui nu i-ar trece însă prin gînd acest lucru, cînd e vorba de opera lui R u b e n s . În imaginea lui T i ţ i a n , motivele apostolilor, aflaţi la dreapta şi la stînga, se ţin mutual în echilibru; unul priveşte în sus, altul îşi ridică braţele spre cer. La R u b e n s , în schimb, este elocventă o singură parte din compoziţie, cealaltă fiind cu totul nesocotită, pînă a deveni indiferentă. Acest procedeu are drept rezultat o intensificare şi o accentuare cu atît mai pronunţată, a părţii din dreapta.

Să mai luăm un exemplu: „ Purtarea crucii" de R u b e n s (il. 48) lucrare pe care am comparat-o mai înainte cu opera rafaelescă, „Spasimo". Este desigur un exemplu tipic al transformării planimetriei într-o dispunere eşalonată în adîncime, dar, în acelaşi timp, şi o transpunere a pluralităţii liber articulate într-o unitate nearticulată. În primul caz întîlnim trei motive individuale, accentuate egal: zbirul, Cristos cu Simon, şi femeile: în cel de-al doilea avem de-a face cu acelaşi subiect, însă motivele, într-o frămîntată interpătrundere, pornesc într-o mişcare uniformă, fără întreruperi, din primul plan spre planurile din fund. Copacul şi muntele, precum şi mersul luminii conlucrează cu figurile, în vederea obţinerii şi completării efectului artistic scontat. Ansamblul e un tot unitar. Din curentul general se ridică uneori cîte un val, împins de o forţă dominatoare. În partea unde zbirul, de statură herculeană, propteşte crucea cu umărul, este concentrată atîta forţă, încît s-ar părea că întregul echilibru al tabloului e ameninţat să se clatine (nu e vorba numai de motivul individual al personajului respectiv, ci de întregul complex de forme şi lumini ce condiţionează împreună impresia de ansamblu). Acestea sînt verigile cele mai tipice ale noului stil.

Pentru a sugera impresia unei mişcări unitare nu este necesar să se folosească mijloacele plastice pe care le posedă compoziţiile rubensiene. De asemenea nu este nevoie nici de o suită de personaje în mişcare: unitatea poate fi obţinută prin simpla ducere a luminii.

Secolul al 16-lea ştiuse şi el să facă deosebirea dintre luminile principale şi cele secundare — ne referim pentru aceasta la gravura reprezentînd „Adormirea Fecioarei" de D ü r e r — totuşi luminile ce scaldă forma plastică formează întotdeauna o ţesătură egală. În contrast, imaginile din secolul al 17-lea apar într-o lumină concentrată într-un singur punct sau în cîteva puncte de supremă lumi-

nozitate, ce se unesc apoi într-o configurație ușor sesizabilă. Cu aceasta n-am atins însă decît jumătate din ceea ce aveam de spus. Maximum de intensitate a luminii sau a luminilor în baroc provine dintr-o unificare generală a mișcării luminii. Spre deosebire de epoca precedentă, luminile și umbrele curg acum într-un curent comun, și în punctul în care lumina atinge maximul ei de intensitate, tot acolo este și confluența ei cu marea mișcare de ansamblu. Această concentrare asupra anumitor puncte este un fenomen derivat din tendința primordială către unitate, în timp ce ducerea luminii în clasicism posedă întotdeauna un caracter de multiplă fragmentare.

Atunci cînd, într-un spațiu închis, lumina izvorăște dintr-o singură sursă, avem de-a face într-adevăr cu o temă foarte barocă. Un exemplu deosebit de limpede este „Atelierul pictorului“ al lui van Ostade (il. 23), de care ne-am mai ocupat. Caracterul baroc al acestei lucrări nu decurge numai din subiect; după cum se știe, dintr-o situație similară, în gravura sa cu sf. Ieronim, Dürer a tras cu totul alte consecințe. Vom face însă abstracție de asemenea cazuri speciale, luînd ca bază pentru analiza noastră, o gravură de o luminozitate mai puțin acută: „Christos predicînd“ (il. 86), acvaforte de Rembrandt.

Fenomenul optic cel mai impresionant în această lucrare constă, fără îndoială, în faptul că o mare masă de lumină intensă se află concentrată pe zidul de la picioarele lui Christos. Această luminozitate dominantă stă în cea mai directă legătură cu celelalte lumini, nelăsîndu-se izolată, ca la Dürer, nici nu coincide cu forma plastică; din contra, lumina fuge și joacă peste forme și lucruri. Tectonicul, în întregime, își pierde astfel evidența, iar figurile de pe scenă se desfac și se cuprind din nou în modul cel mai neașteptat, ca și cum nu ele, ci lumina ar constitui realitatea propriu-zisă a imaginii. O mișcare diagonală de lumină înaintează de la stînga peste centru și, prin arcul porții, în adîncime. Dar ce înseamnă această dispunere, față de palpitarea insesizabilă a clarității și a umbrei străbătînd întreg spațiul, față de ritmul acestei lumini, prin care Rembrandt ca nimeni altul—imprimă tuturor scenelor sale, pecetea unei vieți de-o imperioasă unitate?

Evident că, pentru obținerea acelei unificări, operează și alți factori, de care am vorbit; noi, însă, vom omite tot ceea ce nu face parte strict din subiectul nostru. Impresia atît de puternică e datorată, în mare măsură, faptului că în serviciul intensificării efectului artistic acționează atît elemente stilistice precise, cît și altele mai puțin precise, și astfel exprimarea nu e la fel de clară pretutindeni; astfel puncte de supremă elocvență artistică țîșnesc uneori dintr-un fond de forme mute, sau mai puțin elocvente. Vom reveni asupra acestei probleme.

Evoluția suferită de culoare prezintă un spectacol similar. În locul coloritului « pestriț » al primitivilor, cu acea juxtapunere de culori între care nu se află o relație sistematică, secolul al 16-lea introduce principiul selecției și al unității, adică o armonie în care culorile se echilibrează reciproc cu ajutorul unor

contraste pure. Ia naștere, atunci, un sistem. Fiecare culoare capătă un rol determinat în raport cu întregul. Se simte modul prin care ea, asemenea unui pilastru indispensabil, poartă și susține întregul edificiu. Din aceasta pot rezulta consecințe mai mult sau mai puțin importante, ceea ce caracterizează însă în mod distinct clasicismul este predilecția pentru un colorit multiplu foarte diferită de intențiile epocii următoare, orientată în special spre o legătură între diferitele valori coloristice. Într-o galerie de artă, de fiecare dată cînd trecem din sala cinquecentiștilor la pictorii baroci, resimțim aceeași surpriză: nu mai avem de-a face cu o serie de culori alăturate și mărturisite deschis, ci de altele ce par să aibă un fond comun, în care uneori se cufundă pînă la o totală monocromie, și în care, alteori, își au punctul de sprijin pentru a izbucni, în mod misterios, cu cea mai mare vehemență. Încă în veacul al 16-lea putem caracteriza pe unii din pictori ca maeștri ai valorației și recunoaște la unele școli o mai mare înclinație pentru tonalitate în general; aceasta însă nu împiedică faptul că, și în asemenea cazuri, secolul « picturalității» aduce o intensificare, ce ar trebui să se deosebească de precedentele printr-un termen special.

Monocromia tonală este numai o stare de tranziție. Foarte curînd, artiștii învață să se exprime, în același timp, valorat și colorat, intensificînd pentru aceasta efectul culorilor izolate în așa măsură încît, devenind puncte de maximă intensitate cromatică asemenea punctelor de maximă intensitate luministică, ele ajung să modifice esențial întreaga fizionomie a picturii secolului al 17-lea. În locul unei tente de culoare, distribuită în mod uniform, avem acum o serie de « accente » cromatice izolate care, asemenea unui acord muzical dublu — eventual triplu sau cvadruplu — domină necondiționat întreaga imagine. Aceasta este acum, așa cum se spune de obicei, acordată pe un anumit ton. Dar în acest mod asistăm, pe de altă parte, și la o negare parțială a culorii. După cum desenul începe să renunțe la o anumită precizie uniformă, tot astfel se ajunge la concluzia că este în interesul efectului de concentrare cromatică de-a face culoarea pură să izbucnească dintr-un colorit surd de demi-tente, sau chiar dintr-o tonalitate, în care culoarea să lipsească aproape cu totul. Ea nu izbucnește ca ceva unic și izolat, ci după ce a fost pregătită de departe. Coloriștii veacului al 17-lea au tratat în mod foarte diferit această « devenire» a culorii; dar, în timp ce, în sistemul clasic, compoziția cromatică era construită cu ajutorul unor fragmente gata terminate, acum culoarea vine, pleacă, se reîntoarce, cînd viguroasă, cînd atenuată, fără ca întregul său să poată fi vreodată altfel sesizat decît sub aspectul unei mișcări generale și unitare ce parcurge toate părțile componente ale imaginii. În acest sens prefața marelui catalog al Galeriei de pictură din Berlin a crezut necesar să precizeze că, în descrierea culorilor, a căutat să se adapteze evoluției firești suferite de acestea: « Plecînd de la o prezentare a culorilor concepute în unicitatea și izolarea lor, s-a trecut încetul cu încetul la o alta avînd ca scop o impresie coloristică de ansamblu».

Dacă o culoare se poate prezenta acum ca un accent izolat, este și aceasta o consecință firească a principiului baroc al unității ansamblului. Sistemul clasic nu cunoaște posibilitatea de-a arunca pe o pînză un roșu izolat, așa cum a făcut Rembrandt în tabloul său cu „Suzana la baie", de la Berlin. Complementara roșului, verdele, nu lipsește cu desăvîrșire, dar nu mai acționează decît în surdină ca ieșind din adîncime. În locul coordonării și al echilibrului cromatic, culoarea lucrează acum numai pentru ea însăși. La acest punct putem găsi o paralelă și în desen: barocul a fost acela care a descoperit pentru prima dată farmecul formei solitare — copac, turn, figură umană.

De la aceste considerații de amănunt, putem reveni acum din nou la altele cu caracter general. Teoria accentelor variabile, pe care am expus-o aici, nu s-ar putea concepe ca fiind completă, fără urmărirea unor diferențe tipologice similare și din punctul de vedere al conținutului. Ceea ce caracterizează unitatea multiplă a secolului al 16-lea este faptul că obiectele individuale dintr-un tablou sînt resimțite ca valori relativ egale. Fără îndoială că povestirea face o deosebire între personajele principale și cele secundare, și vedem foarte lămurit și de la distanță unde se află miezul evenimentului — contrariu cu ceea ce se întîmplă în povestirile primitivilor; ceea ce s-a ajuns a se crea astfel sînt produsele unei unități condiționate și relative, ce va apare în ochii barocului drept multiplicitate. Căci toate figurile secundare mai au încă o existență proprie. Spectatorul nu va pierde din vedere ansamblul în favoarea elementului particular, dar acesta poate fi considerat și în sine însuși. Acest lucru reiese limpede din micul desen al lui Dirk Vellert din 1524, în care copilul Saul este adus la marele preot (il. 85). Autorul acestui desen, fără să fi fost un spirit de avangardă, nu a fost totuși un întîrziat. Din contră, o reprezentare atît de perfect articulată este de cel mai pur stil clasic. Dar este evident că există tot atîtea centre de atenție, cîte figuri se află în imagine. Motivul principal e bine scos în relief, nu însă atît ca personajelor secundare să nu le mai rămînă loc pentru a-și manifesta propria lor existență. Însăși arhitectura este astfel tratată încît să fim obligați a o lua în considerație. Ne aflăm mereu în domeniul ordinei clasice, ce nu trebuie confundată cu diversitatea împrăștiată a primitivilor; totul stă într-un raport de subordonare categorică față de întreg; dar să ne imaginăm cît de diferit ar fi tratat această scenă un regizor din secolul al 17-lea, reducînd-o la momentul ei de supremă încordare. Fără a face diferențe calitative, trebuie să spunem totuși că, pentru gustul unui artist modern, redactarea motivului principal este lipsită de caracterul unei întîmplări trăite cu adevărat.

Chiar atunci cînd e vorba de o acțiune unitară, secolul al 16-lea desfășoară scena în mod larg, în timp ce secolul al 17-lea o restrînge la un instantaneu și, prin aceasta, reprezentarea istorică își dobîndește întreaga ei valoare expresivă. Același lucru se întîmplă și cu portretul. Pentru Holbein, veșmîntul are aceeași importanță ca și personajul. Situația psihologică a acestuia nu e atem-

porală, dar nici nu trebuie privită ca fixarea unui moment din viața ce curge continuu.

Arta clasică nu cunoaște noțiunea de instantaneu, de moment culminant, de situație acută, în sensul cel mai general. Ea are un caracter mai amplu, de dezvoltare largă, într-un timp nemăsurat. Și, deși pornește de la o anumită idee despre ansamblu, nu ține niciodată seamă de impresia primului moment. Sub aceste două aspecte, concepția artistului baroc este cu totul diferită.

3. Considerații asupra subiectelor

Nu e ușor să se explice, prin cuvinte, modul prin care un ansamblu atît de coherent cum e un cap poate fi tratat uneori într-o concepție multiplă, alte ori unitară. În ultimă analiză, formele rămîn mereu egale cu ele însele, și chiar la tipul clasic există o legătură de ansamblu, deosebit de strînsă. Dar orice comparație va face sensibil faptul că la Holbein (il. 88) formele se juxtapun ca valori autonome, în timp ce la Frans Hals sau Velázquez (il. 90), anumite grupări de forme preiau conducerea, subordonînd totul unui anumit motiv de mișcare sau de expresie; din această dependență rezultă faptul că diversele părți nu-și mai pot păstra o existență proprie, în sensul cel vechi al cuvîntului. Nu este vorba numai de a stabili o diferență între viziunea picturală, ce învăluie și leagă între ele părțile, și viziunea lineară, ce izolează delimitînd fiecare element în parte; într-un caz formele se ridică unele împotriva celorlalte și, prin accentuarea deosebirilor imanente, sînt lăsate să atingă maximum de efect într-o deplină autonomie; în celălalt, o dată cu slăbirea valorilor tectonice, și formele individuale și-au pierdut o parte din autonomia și semnificația lor. Dar aceasta încă nu este totul. Ori care ar fi mijloacele folosite, accentul părții izolate trebuie înțeles întotdeauna în funcție de întreg; astfel, forma unui obraz este mai bine pusă în valoare numai în raport cu gura, nasul sau ochii. Alături de tipul în care principiul coordonării este relativ pur, există și infinite modalități de subordonare.

Pentru a ne limpezi această problemă, să ne imaginăm împodobirea unei figuri cu ajutorul părului sau a pălăriei, adică un caz în care noțiunile de multiplicitate și unitate primesc o valoare decorativă. Ar fi trebuit să atingem acest punct încă la capitolul precedent, deoarece legătura acestor categorii cu tectonicul și atectonicul este, în această privință, foarte strînsă. Secolul al 16-lea, clasic, va fi cel care, pentru prima dată, va introduce contrastul dintre pălăriile și bonetele plate ce preiau forma lată a frunții, și forma în înălțime a feții, în timp ce părul pieptănat lins creează o încadrare contrastantă pentru întregul sistem de orizontale din figură. Costumul din secolul al 17-lea nu se putea acomoda cu acest sistem. Deși moda se schimbă foarte mult, se poate totuși ușor discerne în toate variantele barocului un curent general în favoarea unei mișcări capabile să dea uni-

tate ansamblului. În tratarea suprafețelor, ca și în indicarea direcțiilor, intenția artiștilor este mai puțin de a sublinia separațiile și contrastele, decît legăturile și unitatea.

Acest lucru devine încă mai lămurit cînd examinăm reprezentarea, în întregime, a corpului. Aici este vorba de forme ce se mișcă liber în articulațiile lor și, în consecință, posibilitățile de a provoca un efect mai concentrat sau mai liber au un vast cîmp de manifestare. Un exemplu caracteristic pentru noțiunea de « frumos » așa cum a conceput-o Renașterea este „Bella culcată“ a lui Tițian (il. 91), al cărui tip a fost preluat de la Giorgione. Aici, elementele particulare sînt precis delimitate, alcătuind o armonie în care fiecare ton răsună mai departe și absolut distinct. Fiecare articulație este exprimată cu cea mai mare puritate și fiecare fragment de articulație este o formă închisă în sine. Cine ar îndrăzni să vorbească aici de progres în căutarea adevărului anatomic? Orice conținut de ordin material și naturalist e străin acestui gen de reprezentare a unei anumite idei despre frumos, ce a stat la baza acestei concepții. Pentru a exprima acest acord de forme perfecte, nu se poate face apel decît la comparații muzicale.

Barocul își propune o altă țintă. El nu urmărește frumosul articulat, articulațiile sînt percepute acum mai în surdină, iar viziunea solicită spectacolul mișcării. Aceasta nu trebuie să fie neapărat pateticul avînt al trupului, atît de folosit de italieni și pentru care s-a entuziasmat Rubens în tinerețe; chiar și Velázquez, care nu voiește să aibă nimic de a face cu barocul italian, posedă această mișcare. Cît de diferit de cel al lui Tițian e sentimentul ce stă la baza tabloului său „Venus cu oglinda“ (il. 92)! Corpul Venerei, construit cu mai multă finețe, nu ne mai impresionează prin juxtapunerea unor forme distincte; mai mult încă, întregul este strîns și subordonat unui motiv conducător, în timp ce membrele au încetat de-a mai fi egal accentuate, ca elemente autonome. Raportul poate fi exprimat și altfel, dar de fapt spunem același lucru atunci cînd susținem că accentul se concentrează în anumite puncte izolate, sau că forma atinge din cînd în cînd momente de supremă acuitate expresivă. Ceea ce rămîne însă ca o premiză pentru arta barocă este faptul că schema trupului este percepută acum, aprioric, în mod diferit, adică mai puțin sistematic. Pentru frumosul conceput de stilul clasic este evident faptul că o claritate egală trebuie să fie răspîndită peste toate părțile individuale, în timp ce barocul poate renunța ușor la aceasta, așa cum o dovedește exemplul lui Velázquez.

Aceste contraste nu sînt datorate spațiului geografic sau specificului național. Rafael și Dürer au reprezentat corpul uman ca Tițian, în timp ce Velázquez se înrudește mai curînd cu Rubens și Rembrandt. Chiar atunci cînd Rembrandt nu urmărește decît claritatea, de pildă în gravura în acvaforte ce reprezintă un tînăr șezînd, și în care caracterul articulat al nudului este atît de pregnant, el nu se mai poate folosi de trăsăturile secolului al 16-lea.

În lumina unor asemenea exemple putem înțelege și modul diferit de tratare chiar atunci cînd e vorba de un singur cap.

Atunci însă cînd ne îndreptăm privirea asupra ansamblului imaginii, vom recunoaște ușor, chiar din aceste simple exemple, că nota particulară și fundamentală a artei clasice — tratarea izolată a figurii individuale — e o consecință firească a modului cum a fost conceput desenul de către clasici. Dintr-un asemenea desen putem decupa o anumită figură, care — firește — va pierde avantajul încadrării ei într-un mediu ambiant, dar care totuși nu-și va pierde echilibrul. În schimb, o figură barocă este legată indisolubil în propria ei existență de celelalte motive din imagine. Chiar imaginea unui cap este inextricabil împletită cu mișcarea din planul din fund, ce se poate reduce la simplul joc dintre lumină și umbră. Acest lucru e cu atît mai valabil atunci cînd e vorba de o compoziție în genul celei cu Venus de Velázquez. În timp ce Frumoasa („La Bella") lui Tițian își găsește ritmul în sine însăși, o figură de Velázquez nu se desăvîrșește decît prin tot ceea ce ansamblul adaugă imaginii. Și cu cît această completare se dovedește mai necesară, cu atît devine mai perfectă unitatea unei opere de artă barocă.

În privința tablourilor cu mai multe personaje, portretele colective olandeze ne oferă exemple de evoluție pline de învățăminte. Portretele « pușcașilor» din secolul al 16-lea, concepute în stil tectonic, sînt opere în care coordonarea elementelor este foarte vizibilă. Deși comandantul poate să înainteze uneori față de ceilalți, ansamblul rămîne totuși o juxtapunere de figuri accentuate toate în mod egal. Contrastul extrem al acestui mod de reprezentare îl formează redactarea pe care Rembrandt a dat-o acestei teme în „Garda de noapte". Găsim și aici figuri, și chiar grupuri de figuri, reduse însă pînă la a fi aproape total de nerecunoscut; în schimb însă, cele cîteva motive ce se pot sesiza se impun cu o energie cu atît mai evidentă. Același lucru s-a întîmplat, deși cu un număr mai restrîns de personaje, și la portretele de Regenți. O impresie de neuitat o produce « Lecția de anatomie» din 1632, în care tînărul Rembrandt rupe cu vechea schemă a coordonării și subordonează întregul grup de personaje unei singure mișcări și unei singure lumini, procedeu tipic pentru noul stil artistic din această epocă. Ceea ce e mai surprinzător este că Rembrandt nu s-a oprit la această soluție. Tabloul „Sindicii postăvari" („Staalmeesters") din 1661 (il. 89) este cu totul diferit. Rembrandt din ultima epocă pare să renege pe tînărul Rembrandt. Tema e următoarea: cinci stăpîni și un servitor. Dar fiecare din cei cinci stăpîni are aceeași importanță. Nu a mai rămas nimic din concentrarea, ușor crispată, din „Lecția de anatomie", ci o înșiruire domoală a unor elemente egale în importanță. Nu mai întîlnim o lumină concentrată în vederea unui efect artistic, ci un clar-obscur repartizat egal pe întreaga suprafață a pînzei. Este oare aceasta o recădere în maniera arhaică de-a picta. Cîtuși de puțin. Unitatea rezidă aici într-o mișcare generală ce constrînge la ascultare întreaga imagine. S-a spus, pe bună dreptate, că întregul motiv și-ar avea cheia în mîna întinsă a vorbitorului (Jantzen).

Șirul celor cinci mari figuri se desfășoară cu necesitatea unui gest natural. Nu s-ar putea imagina o altă poziție a capetelor sau a brațelor. Fiecare pare să acționeze pentru sine și, totuși, numai coherența ansamblului dă acțiunii izolate un sens și o însemnătate estetică. Desigur că personajele nu sînt singurele elemente care constituie întregul compozițional; la unitatea imaginii mai contribuie lumina și culoarea. Un rol important în aceasta îl joacă marea lumină de pe covor, pe care pînă acum nu a putut s-o redea nici o fotografie . Și astfel ne întoarcem din nou la postulatul baroc după care orice personaj dintr-un tablou trebuie lăsat să se integreze în așa mod în ansamblul imaginii, încît unitatea acesteia să nu mai poată fi resimțită decît în mod concomitent, ca lumină, culoare și formă.

În legătură cu aceste elemente formale, în sens mai restrîns, nu trebuie să uităm în ce măsură noua economie a accentelor spirituale a contribuit la întărirea impresiei de unitate într-un tablou. Ea joacă un rol atît în ,,Lecția de anatomie", cît și în portretul de grup al ,,Sindicilor"; mai exterior într-un caz, mai interior în celălalt conținutul spiritual al imaginii este convertit într-un motiv unitar, ce lipsea cu desăvîrșire în portretele mai vechi de grup, cu alăturarea lor de capete așezate unele lîngă altele. Nu trebuie să vedem în această alăturare un ciudat arhaism, datorat faptului că artistul s-ar mai fi simțit legat de anumite formule primitive; mai curînd ea corespunde unui stil bazat pe ideea frumuseții accentelor coordonate, idee ce se menține și în cazurile în care artistul dispune de mai multă libertate, ca atunci cînd e vorba de tablourile de moravuri.

O asemenea imagine a vechiului stil, nu numai în privința dispunerii personajelor, dar și a repartizării interesului, o prezintă ,,Carnavalul" lui Hieronymus Bosch (il. 94). Nu mai asistăm la o împrăștiere a interesului, așa cum se întîmpla la primitivi, ci, mai curînd, la o intensificare a impresiei de unitate, activă în întreaga imagine; totuși, e limpede că avem de-a face cu o serie de motive, ce captează fiecare pentru sine atenția, în mod egal. Ori, acest lucru devine cu totul insuportabil pentru un artist baroc. Van Ostade (il. 95) folosește un număr mai mare de personaje, dar conceptul de unitate e mai prezent creînd o stare de tensiune mai acută. Din țesătura inextricabilă a ansamblului, se desprinde un grup de trei bărbați în picioare, care constituie valul cel mai înalt în călăuzirea generală a ansamblului. Fără a se desprinde cu totul de mișcarea întregului, ei constituie un motiv ce domină ordinea tabloului, conferind întregii scene un ritm general. Deși toate efectele sînt intense, acest grup prezintă totuși, în mod evident, accentul expresiv cel mai viu din întreaga imagine. Privirea se oprește mai întîi pe această formă și, pornind de la ea, se rînduiește și restul. În acest loc zgomotul vocilor se intensifică pînă a deveni o exprimare verbală perfect perceptibilă.

Aceasta nu împiedică faptul că, uneori, artiștii să se mărginească a reprezenta numai forfota confuză ce domnește pe străzi și în piețe. Atunci toate motivele sînt temperate în însemnătatea lor individuală, iar unitatea urmează a fi căutată

numai în efectul de mase, diferențiindu-se astfel de juxtapunerea elementelor autonome, ce caracteriza arta mai veche.

O asemenea orientare a spiritului trebuia să atragă după sine și o schimbare în aspectul povestirii. Noțiunea de narațiune unitară fusese limpezită încă din veacul al 16-lea, dar barocul a resimțit pentru prima dată tensiunea momentului și, începînd numai de la el, datează narația dramatică.

„Cina" lui Leonardo este o imagine unitară, din punctul de vedere al povestirii. Artistul a ales, pentru prezentarea sa, un moment determinat, și rolul participanților la această scenă a fost fixat în consecință; Christos a vorbit și stă într-o atitudine ce mai poate dura un timp. În această vreme, efectul cuvintelor sale se dezvoltă înlăuntrul fiecăruia dintre cei prezenți, potrivit cu temperamentul și capacitatea lui de înțelegere. Nu poate exista nici o îndoială în privința conținutului celor spuse: emoția apostolilor și gestul resemnat al învățătorului, toate indică faptul că trădarea a fost dezvăluită. Din aceeași necesitate de unitate spirituală, s-a eliminat din această scenă tot ceea ce ar putea distrage atenția spectatorului. S-a păstrat numai ceea ce reprezintă cerințele obiectiv necesare momentului: motivul mesei așternute și al spațiului închis. Nimic nu este aici autonom, totul servește întregului.

Se știe ce inovație a reprezentat atunci un asemenea procedeu. Noțiunea narației unitare n-a lipsit nici primitivilor, dar mînuirea ei era nesigură; totul li se părea permis acestora pentru inventarea unor motive care încărcau, fără necesitate, povestirea și care trebuiau să suscite o deviere a interesului spre elemente secundare.

În ce mod ne putem imagina un progres față de redactarea clasică? Există oare posibilitatea de a depăși această unitate? Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie să ne raportăm la transformarea pe care am constatat-o la portret și la tabloul de moravuri: coordonarea valorilor dispare și un motiv principal se impune mai mult decît toate celelalte în fața privirii și a simțirii; momentanul pur e surprins într-un mod mai acut. Deși unitar redactată, „Cina" lui Leonardo prezintă totuși privitorului atîtea situații individuale, încît ea apare, raportată la povestirile mai tîrzii, ca o adevărată și absolută pluralitate. Oricît de blasfematorie ar putea să pară o comparație cu „Cina" lui Tiepolo (il. 45) ea ne va permite să sesizăm sensul evoluției stilistice: în loc de treisprezece capete care cer toate să fie privite în mod egal, numai cîteva se desprind din masă, celelalte fiind aruncate în urmă sau complet acoperite. În schimb, ceea ce rămîne cu adevărat vizibil, domnește peste întreaga imagine cu o energie dublată. Regăsim același raport pe care am încercat să-l lămurim la început, atunci cînd am stabilit paralela dintre „Coborîrea de pe cruce" de Dürer și cea de Rembrandt. Din păcate Tiepolo nu ne mai spune astăzi mai nimic.

Acest fel de a condensa imaginea pentru a-i intensifica unele efecte se leagă în mod necesar de obiectul de-a se reduce acțiunea la momentul ei cel mai acut.

În secolul al 16-lea, narația clasică, comparată cu cea ulterioară, mai păstrează încă un caracter de permanență, o orientare în sensul durabilului sau, exprimat mai bine, are încă viziunea unui răstimp mai îndelungat, în timp ce, mai tîrziu, momentul este restrîns și reprezentarea se concentrează numai asupra punctului culminant al acțiunii.

Putem să ne referim pentru aceasta la exemplul pe care ni-l oferă motivul Suzanei, din Vechiul Testament. Versiunea mai veche a acestei povestiri nu reprezintă încă încolțirea femeii de către cei doi bătrîni, ci numai modul cum aceștia își privesc de departe victima și o înconjoară. Treptat, o dată cu ascuțirea sentimentului pentru dramatic, vine și momentul în care inamicul stă aproape de ceafa femeii care se scaldă, șoptindu-i la ureche cuvinte arzătoare. În mod similar s-a dezvoltat și scena doborîrii lui Samson de către filisteni, diferită de tema mai veche a bărbatului adormit în liniște, cu capul în poala Dalilei, pe cale de a-i tăia pletele.

Schimbări atît de radicale ale concepției artistice desigur că nu pot fi niciodată explicate cu ajutorul unei singure categorii. Elementul nou din acest capitol, caracterizează numai o parte a fenomenului, nu totalitatea lui. Încheiem seria acestor exemple cu tema peisajului, reîntorcîndu-ne astfel din nou în domeniul analizei formelor optice.

Un peisaj de Dürer sau Patenier se deosebește de orice peisaj de Rubens prin faptul că, la primii, se poate perfect observa joncțiunea unor părți individuale, construite autonom în care, deși percepem o intenție de unificare, nu reușim să distingem totuși un motiv conducător hotărît, cu toate gradările de planuri. Treptat numai, limitele încep să dispară, planurile se contopesc și un anumit motiv din tablou sfîrșește prin a căpăta o preponderență evidentă. Deja peisagiștii școlii de la Nürnberg din succesiunea lui Dürer — un Hirschvogel sau un Lautensack —își construiesc altfel tablourile, iar în magnificul peisaj de iarnă al lui P. Bruegel (il. 55), copacii din stînga se grămădesc sfîșiind puternic imaginea ce pare să capete subit, prin aceste accente, o nouă înfățișare. Unificarea se continuă prin acele mari fîșii de umbră și lumină, așa cum au devenit cunoscute mai ales prin opera lui Jan Bruegel. Elsheimer contribuie și el, pe alte căi, în sensul unificării, dispunînd oblic prin spațiu lungi șiruri de copaci și de coline, al căror ecou îl vom regăsi în caracteristicele diagonale («Geländediagonale») ale peisajelor cu dune de Van Goyen. Într-un cuvînt, atunci cînd Rubens a tras toate consecințele din aceste căutări a rezultat o schemă care reprezintă antipodul concepției lui Dürer și pe care tabloul „Strîngerea fînului la Malines“ (il. 96), îl ilustrează în mod desăvîrșit.[1)]

Este vorba aici de un peisaj plat de izlazuri, deschis în adîncime printr-un drum șerpuit. Mișcarea spre interior e subliniată printr-o figurație cu care și cu animale, în timp ce elementul de suprafață e menținut cu ajutorul cosașilor care

---

1) Cfr. și desenul lui Bruegel (il. 80).

se îndepărtează lateral. Curbei drumului îi corespunde mişcarea norilor care, din marginea stîngă, se ridică luminos spre înălţimi. Aşa cum obişnuiesc să spună pictorii: « imaginea este instalată în fund ». Lumina cerului şi cea a izlazurilor (în fotografie, întunecate), atrag de la început privirea pînă în adîncurile depărtării. Nu mai există nici o urmă de împărţire în zone individuale; nu există nicăieri vreun copac pe care l-am putea concepe ca pe ceva de sine stătător, izolat de mişcarea generală a formei şi a luminii.

Atunci cînd Rembrandt, într-unul dintre cele mai populare peisaje de-ale sale, o acvaforte reprezentînd „Trei stejari" (il. 93), accentuează mai ales un punct unic, el dobîndeşte astfel incontestabil un efect nou şi însemnat, deşi în cadrul unui stil comun. Niciodată, pînă la el, nu s-a mai văzut ca un motiv să ocupe într-o imagine un loc atît de important. Nu numai copacii contribuie la crearea acestui efect, ci, mai ales, contrastul ascuns dintre ceea ce se înalţă în spaţiu, şi şesul ce se întinde pe suprafaţă. Elementul preponderent îl constituie însă copacii. Totul le este subordonat, chiar şi vibraţiile atmosferei: cerul ţese o aureolă în jurul stejarilor şi aceştia se înalţă asemenea unor învingători. Ne amintim atunci că am văzut şi la Claude Lorrain splendide exemplare de copaci izolaţi, care tocmai prin frumuseţea lor unică par să aducă ceva atît de nou în pictură. Şi chiar dacă nu e vorba de altceva decît de un peisaj văzut din depărtare şi avînd deasupra un cer vast, forţa simplei linii a orizontului e în stare să confere peisajului un caracter baroc. Sau încă, simplul raport spaţial din cer şi pămînt, atunci cînd masa aerului umple suprafaţa imaginii cu forţa sa copleşitoare.

Aceasta este concepţia în legătură cu categoria de unitate indivizibilă, care a făcut posibilă, pentru prima dată, reprezentarea imensităţii mării.

4. Caractere istorice şi naţionale

Cel care vrea să compare o naraţiune redată de Dürer şi o alta de Schongauer, de pildă „Prinderea lui Christos", pe care primul a reprezentat-o într-o xilogravură din ciclul „Marilor Patimi" (il. 99), iar al doilea într-o gravură cu dălţiţa (il. 98), va fi mereu uimit de efectul sigur obţinut de Dürer graţie clarităţii şi preciziei povestirii sale. Se obişnuieşte să se spună că aceasta decurge din faptul că la el compoziţia este mai îndelung chibzuită, iar povestirea redusă la esenţial; aici însă nu e cîtuşi de puţin vorba de diferenţa de calitate între două produse individuale, ci de forme diferite de reprezentare care depăşind cu mult un caz izolat, au devenit obligatorii pentru un gen întreg de gîndire artistică. Vom aminti din nou caracterul etapei premergătoare clasicismului, cu toate că principiul i-a fost enunţat anterior.

Fără îndoială, compoziţia lui Dürer posedă o claritate mai mare în expunere. Prin forma sa oblică, Christos stăpîneşte şi domină întreaga imagine, lăsînd

să se desprindă cu limpezime și de departe motivul violenței pe cale de înfăptuire. Forța liniei oblice este intensificată prin contrast cu mișcarea inversă a celor care-l tîrăsc înainte. Tema lui Petru și al lui Malchus nu e decît un episod, subordonat temei principale; ea nu constituie decît una din umpluturile simetrice de la colțuri. La Schongauer nimic nu diferențiază principalul de secundar. Liniile de direcție și de contra-direcție nu constituie încă un sistem limpede. Uneori, figurile apar ghemuite și încîlcite, alteori par, din contra, deslipite de la locul lor și fără legătură. Totul dă impresia de monotonie în comparație cu compoziția puternic străbătută de contraste a stilului clasic.

În comparație cu Schongauer, primitivii italieni — prin simplul fapt de-a fi italieni — posedă avantajul unei exprimări mai simple și mai clare. Din această cauză ei au fost mereu judecați de către germani ca mai «săraci». Dar chiar în cuprinsul artei lor, ceea ce deosebește veacul al 15-lea de cel de-al 16-lea, este că, în primul, avem de-a face cu o serie de produse de o structură foarte puțin diferențiată, în care părțile articulate nu și-au cîștigat încă deplina lor autonomie. Ne vom referi, pentru aceasta, la exemplele bine cunoscute ale scenei „Schimbarea la față", una de Bellini (la Napoli), iar cealaltă de Rafael. În prima, trei personaje una lîngă alta, în picioare, absolut echivalente: Christos între Moise și Ilie, avînd la picioare alte trei personaje ghemuite, de valoare similară, ucenicii. La Rafael, din contră, ceea ce era « împrăștiat», se regăsește adunat într-o singură formă majoră; mai mult decît atît, înlăuntrul acestei forme, elementele individuale s-au constituit într-un contrast izbitor: Christos, dominîndu-și însoțitorii — întorși acum spre el — este, incontestabil, figura principală, în raport cu celelalte figuri dependente. Totul este conceput în mod coherent, deși fiecare motiv pare să se dezvolte pentru sine însuși, într-o libertate totală. Vom reveni într-un capitol special asupra avantajului pe care l-a tras arta clasică, din punctul de vedere al clarității obiective, din această articulare netă și din aceste contraste puternice. Aici am voit să privim această problemă numai sub aspectul ei decorativ, ceea ce ne va permite să-i verificăm eficacitatea, atît în scenele istorice, cît și în reprezentările de imagini sacre.

Care este cauza pentru care compozițiile unui Botticelli sau ale unui Cima da Conegliano ne apar uscate și neconsistente, de îndată ce ne gîndim la un Fra Bartolommeo sau la un Tițian, dacă nu tocmai această coordonare fără contraste, această pluralitate fără unitate reală? Numai după ce întregul a fost concentrat într-un sistem unitar, simțirea artistului a fost aptă să sesizeze și diferențierea părților, altfel spus, numai într-o unitate percepută autonom, elementele individuale și-au putut face simțită mai bine prezența.

Dacă acest proces poate fi ușor urmărit, fără să mai surprindă pe nimeni, în tablourile bisericești de altar, el poate lămuri însă și schimbările prin care a trecut desenul corpului și al capului uman. Articularea torsului, așa cum a conceput-o Renașterea, este absolut identică cu ceea ce s-a întîmplat și obținut, în mare, în

compoziția cu mai multe personaje: unitate, aplicarea unui sistem coherent, accentuarea unor contraste care, cu cît sînt mai dependente unele de altele, cu atît mai mult sînt simțite ca părți ale unui întreg unitar. Această dezvoltare este identică atît în Nordul, cît și în Sudul Europei, abstracție făcînd, evident, de diferențele stilistice naționale. Desenul unui nud de Verrocchio, față de un altul de Michelangelo, se află în același raport ca un desen de Hugo van der Goes față de un desen de Dürer. Altfel spus, trupul lui Christos din „Botezul" de Verrocchio (Academia din Florența), trebuie plasat, din punct de vedere stilistic pe același plan cu nudul lui Adam, din scena Păcatului originar („Adam și Eva"), de Hugo van der Goes (il. 100). La ambii întîlnim aceeași finețe, într-o reprezentare destul de naturalistă și, în același timp, o lipsă de organizare și de mînuire conștientă a efectelor de contrast. În schimb, în gravura lui Dürer, „Adam și Eva", sau în tabloul lui Palma (il. 34), marile contraste de forme se desprind cu maximum de evidență, iar în tratarea corpurilor e vizibilă aplicarea sistematică a unei concepții clare. Toate acestea nu semnifică însă un «progres în cunoașterea naturii», ci noi formulări în legătură cu natura, pornind de la o nouă bază decorativă. Tot astfel, nu se poate vorbi de o influență a antichității decît dacă s-a recunoscut, în prealabil, că preluarea schemelor antice a devenit posibilă numai în momentul în care exista o premisă pentru o simțire decorativă corespunzătoare.

În reprezentarea capului, procesul este cu atît mai clar, cu cît convertirea unor forme rigide date într-o unitate vie s-a îndeplinit fără nici o intervenție din afară, artificială. Fără îndoială, aici e vorba de manifestări ce se pot descrie, dar care rămîn neînțelese pentru cel care nu le-a simțit în sine valabilitatea. Un pictor olandez din secolul al 15-lea, ca Bouts (il. 79) și contemporanul său italian, Lorenzo di Credi (il. 101), se aseamănă prin faptul că, atît la unul, cît și la celălalt, reprezentarea capului nu e supusă nici unui sistem. De asemenea la amîndoi formele feții nu se țin încă reciproc în tensiune și, din această cauză, ele nu se comportă ca părți autonome. Dacă de aici trecem la un portret de Dürer (il.22), sau la un altul de van Orley (il.67) —atît de înrudit ca motiv cu Lorenzo di Credi — e ca și cum ne-am da seama, pentru prima dată, că gura are o formă orizontală, ce pare să se opună cu toată forța formelor verticale. În momentul însă în care forma se integrează în coordonatele unor direcții elementare, structura generală însăși se solidifică, iar partea capătă o nouă semnificație, în cuprinsul întregului. Am mai vorbit o dată, în treacăt, despre un alt element caracteristic pentru portretul din această epocă: împodobirea capului, și nu mai revenim. La această transformare participă însă și alte elemente: astfel, o fereastră, tăiată de rama tabloului nu are altă rațiune de a fi decît de-a juca rolul unei forme contrastante.

Dacă italienii manifestă încă de la început, o înclinare deosebit de marcată pentru tectonic și, implicit, pentru sistemul autonomiei părților, procesul evolu-

tiv al artei în Germania prezintă o omogenitate surprinzătoare. Portretul diplomatului francez de Holbein (il. 88), se bazează pe același mod de distribuire a accentelor ca și desenul lui Rafael reprezentînd pe Pietro Aretino (transpus în gravură de Marcantonio Raimondi) (il. 97). Paralelismul stabilit astfel între opere din țări diferite, permite să sesizăm mai bine relația, atît de greu de descris, a părții cu întregul.

Acest lucru este ceea ce e indispensabil pentru un istoric doritor să sesizeze transformările ce se produc de la Tițian la Tintoretto sau El Greco, de la Holbein la Moro și, apoi, la Rubens. «Gura a devenit mai elocventă, » se spune, « ochii mai expresivi». Fără îndoială, dar aici nu e vorba numai de o problemă de expresie, ci de o schemă unitară, bazată pe o serie de elemente caracteristice, ce constituie un principiu decorativ necesar în alcătuirea ansamblului imaginii, în totalitatea ei. Formele devin fluente și de aici rezultă o unitate nouă, cu un nou raport al părții față de întreg. O atare simțire pentru asemenea efecte a manifestat-o și Correggio, procedînd la o desautonomizare a formelor parțiale. Michelangelo și Tițian, în ultima epocă a vieții lor, fiecare pe un drum propriu, tind spre aceeași țintă, dar numai Tintoretto și, în mai mare măsură, El Greco, au reușit să obțină maximum de unitate în reprezentare, procedînd la distrugerea oricărei existențe individuale, ca atare. Prin existență individuală nu trebuie să înțelegem numaidecît corp individual; căci problema rămîne aceeași, fie că e vorba de un simplu cap, sau de compoziții cu mai multe personaje, de culoare, sau de direcțiile geometrice. În ce moment ne este permis să vorbim despre un stil nou, evident că nu este posibil să precizăm. Din punctul de vedere al efectelor, totul este tranzitoriu și relativ. Astfel — pentru a termina cu un exemplu din sculptură — grupul „Răpirii Sabinelor" de Giovanni da Bologna (Loggia dei Lanzi, Florența), pare să fi fost conceput într-un sentiment de unitate absolută, atunci cînd îl raportăm la marea epocă a Renașterii; îndată însă ce-l punem alături de „Răpirea Proserpinei" a lui Bernini (operă de tinerețe), impresia de ansamblu se descompune în efecte individuale.

Dintre toate națiunile, cea italiană a fost aceea care a creat tipul clasic cel mai pur. Aceasta formează gloria arhitecturii, ca și a desenului său. Iar în epoca barocă, ea n-a mers niciodată atît de departe, în dezautonomizarea părților, ca germanii. Am putea caracteriza cu ajutorul unor metafore muzicale contrastele dintre fantezia națiunilor respective: dangătul clopotelor din bisericile italiene se menține mereu într-o formă tonală determinată, pe cînd în bisericile germane asistăm la o contopire a tuturor sunetelor, într-un sistem armonic. La drept vorbind, comparația cu «dangătul» italian nu este absolut satisfăcătoare: în artă, elementul decisiv este năzuința spre o formă autonomă în cuprinsul unui întreg închis. Este desigur simptomatic faptul că Nordul a fost acela care a produs un Rembrandt, ale cărui opere par dominate de o formă, desprinzîndu-se din adîncuri pline de mister, în funcție de culoare și de lumină; dar cazul Rembrandt nu este

suficient pentru a rezolva ceea ce numim problema unității barocului nordic. Aici a existat încă de la început un sentiment general al necesității absorbirii particularului în ansamblu, deoarece orice ființă nu-și poate găsi un sens și o semnificație decît în legătură cu alte ființe, cu întregul univers. De aici, acea predilecție pentru reprezentarea scenelor de masă, care l-a frapat pe Michelangelo, făcîndu-l s-o considere tipică pentru pictura nordică. El o critica de altfel (dacă trebuie să ne încredem în spusele lui Francesco da Holanda): « Germanii ar reprezenta prea multe lucruri dintr-o dată, în timp ce un singur motiv ar fi suficient pentru a constitui un tablou ». *Aici vorbește un italian, care nu a știut să aprecieze un punct* de plecare național, diferit de al lui. Dar nu e cîtuși de puțin nevoie să ne imaginăm o multiplicitate de personaje; important este faptul că o astfel de unitate «indisolubilă» se constituie, chiar și atunci cînd un personaj este singur (între acesta și restul formei care compune imaginea). Gravura „Sfîntul Ieronim în celula sa" (il. 24) de Dürer, nu este concepută încă într-un stil unitar (în sensul secolului al 17-lea), și totuși, prin interpătrunderea și contopirea formelor sale, ea reprezintă posibilitățile unei fantezii specific septentrionale.

Atunci, cînd, către sfîrșitul veacului al 18-lea, arta apuseană și-a propus să-și găsească alte baze de exprimare, una din primele manifestări ale criticii moderne a fost să ceară de acum înainte, în numele artei «adevărate» izolarea elementului individual. „Tînăra fată pe canapea" (il. 102) de Boucher, formează o unitate formală cu draperia și cu celelalte elemente ale tabloului, iar corpul s-ar prăbuși dacă l-am scoate din ansamblul obiectelor înconjurătoare. În schimb, „Portretul doamnei Récamier" de David *este din nou o figură autonomă, închisă în sine.* Frumusețea rococoului constă într-un întreg în care totul e legat indisolubil, în timp ce pentru noul gust clasicist, forma frumoasă va fi ceea ce mai fusese odinioară; o armonie de membre ce-și află în sine propria perfecțiune.

Arhitectura

1. Generalități

De fiecare dată cînd își face apariția un nou sistem de forme, este de la sine înțeles că particularitățile sînt cele care se exprimă mai întîi, cu mai multă insistență. Nu putem spune că lipsește cu totul conștiința însemnătății întregului, dar amănuntul tinde către o existență aparte și se afirmă ca atare și în impresia de ansamblu. Astfel s-a întîmplat atunci cînd stilul modern (al Renașterii) s-a aflat în mîinile artiștilor primitivi. Ei sînt destul de stăpîni pe meseria lor pentru a nu lăsa să predomine amănuntul, acesta totuși tinde ca, în cadrul întregului, să fie perceput și numai pentru sine. Clasicii au fost aceia care au realizat mai întîi un asemenea

deplin acord. O fereastră mai este și acum o parte clar izolată, ea însă nu mai este percepută izolat; nu o mai putem vedea fără să apară, cu o impresionantă consecvență, coherența ei cu forma mai mare a cîmpului mural, a întregii suprafețe a zidului. Invers, atunci cînd spectatorul se raportează la ansamblu, el trebuie să sesizeze de îndată, cît de mult este condiționat acesta de părțile care-l compun.

Ceea ce aduce barocul ca nou nu este numai o unitate cu caracter general, ci o anumită noțiune de unitate absolută în care partea — în sens de valoare autonomă — s-a contopit, mai mult sau mai puțin, cu întregul. Nu mai este vorba de-a se îmbina forme frumoase și izolate ce ar continua să respire independent, ci formele s-au supus de bună voie unui motiv dominator de ansamblu. Numai în măsura în care ele participă la un efect global și regăsesc un sens și o frumusețe. Fără îndoială, definiția clasică a perfecțiunii dată de L. B. Alberti valorează tot atît de bine pentru baroc, ca și pentru Renaștere: «Forma trebuie să fie astfel concepută încît să nu i se poată suprima sau modifica nici cea mai mică parte, fără să nu i se distrugă armonia ansamblului». Desigur, orice întreg arhitectonic este o unitate perfectă, însă noțiunea de unitate are în arta clasică o altă semnificație decît în baroc. Ceea ce era unitate pentru Bramante devine pluralitate pentru Bernini, deși Bramante, la rîndul său și raportat la primitivi, poate fi considerat ca un unificator puternic.

Cuprinderea laolaltă a diverselor elemente în epoca barocă se petrece în mai multe feluri. Uneori ea se obține printr-o egală renunțare a părților la autonomia lor, și în acest caz unele motive vor fi astfel tratate încît să domine și să se impună celorlalte. Este de la sine înțeles că această ierarhie și dependență există și în arta clasică, cu diferența însă că acolo partea subordonată își păstrează mereu autonomia, pe cînd în arta barocă chiar și elementul dominant, dacă ar fi desprins de rest, și-ar pierde o parte din însemnătate.

În acest sens vor evolua suitele de forme verticale și orizontale creînd acele mari compoziții în adîncime, în care porțiuni spațiale importante au renunțat la autonomia lor, în favoarea unui nou efect de ansamblu. Fără îndoială, s-a produs aici o intensificare. Dar această metamorfoză a noțiunii de unitate nu are nimic de-a face cu considerații de ordin sentimental, cel puțin nu în sensul afirmării că o mai puternică aspirație spre măreție, în sînul noii generații, ar fi impus în arhitectură acel ordin colosal ce străbate și leagă etajele între ele. La fel, după cum nu se poate pretinde că nici seninătatea și bucuria de viață a Renașterii ar fi creat tipul elementelor autonome, tip suprimat apoi de gravitatea barocului. Este, desigur, o euforie să vedem frumusețea evoluînd în cuprinsul unor structuri libere și clare, dar și tipul contrar a putut fi creator de mari bucurii. Există ceva mai surîzător decît rococoul francez? N-ar fi fost totuși posibil în această epocă, să se revină la mijloacele de expresie ale Renașterii. Și tocmai aici se află problema ce ne preocupă.

Evident că această evoluție se leagă de problemele pe care le-am mai atins vorbind de pictural și de atectonic. Efectul pictural de mișcare continuă să se afle întot-

deauna în legătură cu o oarecare renunţare a părţilor la autonomia lor; de asemenea, orice tentativă de unificare se exprimă uşor în motive luate din repertoriul atectonicului. Invers, frumosul articulat se va simţi într-un acord de intimitate perfectă cu tectonicul. Nu e totuşi mai puţin adevărat că noţiunile de unitate multiplă şi de unitate unitară solicită, şi în acest caz, o tratare specială. Aceasta cu atît mai mult cu cît noţiunile respective dobîndesc o claritate deosebită tocmai în domeniul arhitecturii.

2. *Exemple*

Arhitectura italiană ne oferă exemple de-o claritate de-a dreptul ideală. Vom introduce aici în acelaşi timp şi sculptura deoarece aceasta, spre deosebire de pictură, apare într-un ansamblu plastico-arhitectural (ca monumente funerare, şi altele asemănătoare).

Printr-un proces continuu de diferenţiere şi de integrare a formelor, monumentul funerar veneţian, ca şi cel florentino-roman, ajung acum să se realizeze ca tipuri clasice în genul respectiv. Părţile componente se opun reciproc în contraste din ce în ce mai hotărîte şi întregul capătă tot mai mult un caracter de necesitate, într-o structură în care nimic n-ar mai putea fi schimbat, fără a leza organismul întreg. Tipul primitiv, ca şi cel clasic, sînt entităţi constituite din părţi independente unele faţă de altele. La primitivi, unitatea este ceva încă nedeplin realizat. Numai atunci cînd va fi conjugată cu o rigoare extremă, libertatea va deveni expresivă. Cu cît sistemul va fi mai sever, cu atît mai activă va fi autonomia părţilor în cuprinsul acestui sistem. Aceasta e impresia pe care o resimţim atunci cînd comparăm mormintele prelaţilor din S. Maria del Popolo (Roma), executate de Andrea Sansovino cu operele unui Desiderio sau A. Rossellino, sau monumentul lui Vendramin de Leopardi din biserica S. Giovanni e Paolo din Veneţia, cu mormintele dogilor din Quattrocento. În mormintele Medici, Michelangelo atinge o forţă de concentrare neîntîlnită. În esenţă, structura acestui monument mai apare încă o concepţie perfect clasică prin autonomia părţilor, dar efectul de contrast este prodigios amplificat de figura centrală, înălţată, şi celelalte forme alăturate, dispuse în lărgime. Cu astfel de imagini de puternic contrast trebuie să completăm noţiunea de multiplicitate şi de unitate, pentru a aprecia just opera lui Bernini, din punctul de vedere al evoluţiei istorice. Ar fi fost cu neputinţă să se mai amplifice efectul, pornindu-se de la principiul izolării formelor parţiale. De altfel barocul nici nu a încercat să rivalizeze cu Renaşterea în această privinţă: el a desfiinţat barierele ideale dintre figuri, imprimînd o mişcare amplă şi unitară masei globale de forme. Acesta este cazul mormîntului papii Urban VIII, de la Sf. Petru din Roma, şi al papii Alexandru VII (il. 58), realizat într-un stil încă mai unitar. La ambele monumente, în vederea obţinerii unităţii,

a fost suprimat contrastul dintre figura principală așezată, și celelalte figuri secundare, culcate; personajele secundare sînt acum în picioare și prezentate într-o relație optică directă cu figura dominantă a papei. Depinde de spectator de-a pătrunde mai mult sau mai puțin adînc în această unitate. Opera lui Bernini poate fi descifrată și cuvînt cu cuvînt, dar ea nu dorește să fie astfel citită. Cel care a pătruns spiritul acestei arte ştie că forma izolată nu a fost concepută numai în raport cu ansamblul — ceea ce constituise o lege pentru arta clasică — ci a renunțat de bună voie la propria ei autonomie, în favoarea unui întreg, din care-și trage suflul necesar vieții.

Printre edificiile italiene profane, Cancelleria din Roma — (il. 104) deși nu mai poate fi atribuită lui Bramante — va putea să ne ofere modelul clasic de unitate multiplă, așa cum l-a desăvîrșit Renașterea. O suprapunere de trei etaje constituie un întreg complet închis; totuși etajele, rizalitele din colțuri, ferestrele și cîmpurile zidurilor au existenţe proprii, delimitate precis. Același lucru se întîmplă și cu fațada Luvrului, de Pierre Lescot, sau cu corpul de clădire Otto-Heinrich din Heidelberg. Pretutindeni întîlnim un echilibru între diversele părți omogene.

Atunci cînd privim însă mai de aproape, ne simțim îndemnați să restrîngem această noțiune de echilibru. Parterul Cancelleriei, în raport cu etajele superioare, este clar individualizat, lăsînd să se întrevadă că, într-un anumit sens, el este subordonat; numai la primul etaj își fac apariția pilaștrii articulați. Şi această succesiune de pilaștri, despărțind zidurile în cîmpuri individuale, nu apare aici în vederea unui simplu efect de coordonare, ci pentru a sublinia alternanța dintre cîmpurile mai late și cele mai înguste. Numai în acest sens se poate vorbi de așa-numita «coordonare condiționată» a stilului clasic. Forma premergătoare acestui tip de construcție e reprezentată de Palazzo Ruccellai de la Florența, din secolul al 15-lea (il. 103). Aici domneşte o egalitate deplină între suprafețele panourilor, egalitate ce se repetă, din punctul de vedere al articulației, și între etaje. Concepția fundamentală rămîne aceeași pentru ambele edificii: un sistem de părți autonome. Cancelleria manifestă însă o organizare mai riguroasă a formelor. Diferența este aceeași ca aceea pe care am descris-o mai înainte dintre simetria mai vagă, mai incertă din Quattrocento, și cea strictă din Cinquecento. În tabloul lui Botticelli din Muzeul de la Berlin, reprezentînd „Fecioara cu cei doi sfinți Ioan", alăturarea celor trei figuri se menține într-un echilibru perfect, iar Fecioara beneficiază de o preeminență formală față de ceilalți, numai prin faptul că se află în centru. La un clasic ca Andrea del Sarto — mă gîndesc la „Madonna delle arpie" de la Florența — Maria se ridică deasupra figurilor care o însoțesc, fără ca prin aceasta ele să fi încetat de a-și avea propria lor valoare. Aici se află punctul capital. Caracterul clasic al succesiunii panourilor Cancelleriei constă în faptul că și panourile înguste reprezintă valori proporționale, și autonome, în timp ce parterul, în ciuda subordonării sale, rămîne mai departe un element ce-şi găseşte frumusețea în sine însuşi.

Un edificiu aşa cum este Cancelleria, care se poate descompune limpede în părţi independente, avînd fiecare o frumuseţe proprie, este pandantul arhitectonic al tabloului lui T i ţ i a n, „Venus din Urbino" (il. 91). Şi aşa cum am opus acestei opere imaginea Venerei de Velázquez — ca tipul unei creaţii concentrată într-o unitate absolută — nu ne va fi greu să aflăm şi pentru Cancelleria o paralelă arhitectonică.

Îndată după constituirea stilului clasic, începe să se precizeze tot mai categoric şi o dorinţă de a se trece dincolo de limitele multiplicităţii, prin crearea unor motive mai vaste, propagîndu-se de-a lungul întregii opere. Se vorbeşte atunci — pe nedrept însă — despre un «sentiment mai generos», în măsură să condiţioneze această tensiune a formei. Greu s-ar putea convinge cineva că acei ctitori ai Renaşterii — între care se află şi un papă Iuliu II — n-au încercat şi ei să atingă limita supremă la care poate ajunge voinţa umană. Dar totul nu este posibil în toate timpurile. Era necesar ca omenirea să fi trăit mai întîi experienţa frumuseţii formei multiple, articulate pentru a se putea concepe ordinele frumuseţii unitare. M i c h e l a n g e l o şi P a l l a d i o reprezintă momentul de tranziţie. În opoziţie cu Cancelleria, tipul baroc pur e înfăţişat de Palazzo Odescalchi de la Roma (il. 105) care ne dezvăluie — în cele două etaje suprapuse — acel ordin colosal, sortit să devină de acum înainte un model pentru întregul Occident. Parterul dobîndeşte prin aceasta un categoric caracter de soclu, şi tot astfel, îşi pierde autonomia. În timp ce fiecare panou al Cancelleriei, fiecare fereastră, şi chiar fiecare pilastru îşi aveau în sine propria lor frumuseţe expresivă, aici formele sînt astfel tratate încît se pierd, mai mult sau mai puţin, într-un efect de mase. Panourile individuale dintre pilaştri nu mai reprezintă nici o valoare, ce şi-ar putea găsi vreo semnificaţie în afara întregului. Ferestrele par să se contopească cu pilaştrii, şi pilaştrii înşişi nu mai sînt percepuţi ca forme individuale, ci ca o masă generală. Palazzo Odescalchi reprezintă numai un început. Arhitectura ulterioară a mers mai departe în sensul indicat mai sus. Palatul Holnstein (il. 106) din München — actualmente Palatul Arhiepiscopal — o construcţie de o deosebită fineţe din anii de bătrîneţe ai lui C u v i l l i é s, nu mai prezintă decît imaginea unei suprafeţe în mişcare: nici un cîmp izolat nu mai poate fi perceput pe întreaga faţadă; ferestrele s-au contopit complet cu pilaştrii, iar aceştia şi-au pierdut aproape cu desăvîrşire semnificaţia lor tectonică.

O consecinţă ce decurge din această situaţie, este faptul că faţada barocă va tinde să plaseze o serie de accente în unele puncte, mai ales sub forma unui motiv central dominant. Acest motiv apare încă la Palazzo Odescalchi, în raportul pe care artistul l-a stabilit între centru şi aripi. Înainte însă de a merge mai departe, trebuie să rectificăm mai întîi punctul de vedere, conform căruia, schema ordinului colosal, realizat prin pilaştri sau coloane, ar fi fost singura posibilă sau, cel puţin, singura predominantă.

Această nevoie de unificare a putut să fie satisfăcută, tot atît de bine, şi la faţadele în care etajele n-au fost cuprinse prin aceste legături verticale. Să ne gîn-

dim numai la Palazzo Madama din Roma, devenit palatul Senatului (il. 108). Unui spectator superficial s-ar putea să i se pară că aspectul lui n-ar fi, în esență, diferit de ceea ce era cunoscut și în epoca Renașterii. Punctul capital este însă de a ști în ce măsură partea trebuie resimțită ca un element autonom și integrat ansamblului, sau dacă elementul individual a fost absorbit de întreg. Caracteristic aici este faptul că, în raport cu impresia adîncă produsă de ansamblul mișcării, diviziunea pe etaje devine insesizabilă, și că, pe lîngă limbajul atît de expresiv al cornișelor de deasupra ferestrelor — angrenate între ele ca mase — fereastra individuală nu mai este resimțită izolat. Progresînd în această direcție, barocul nordic a obținut efecte de o mare diversitate, chiar fără să recurgă la un mare lux de forme. Prin simplul ritm al ferestrelor, deposedate de orice autonomie, se poate transmite un zid impresia unei mișcări de mase, deosebit de puternice.

Așa cum am mai spus, barocul a fost întotdeauna înclinat să plaseze din loc în loc cîte un accent viguros, concentrîndu-și astfel efectul într-un motiv principal ce ține temele secundare într-o permanentă stare de dependență, neputîndu-se însă lipsi de ele și nici avea vreo semnificație numai prin sine însuși. Chiar la Palazzo Odescalchi, partea centrală prezintă o ușoară proeminență pe o suprafață destul de importantă, fără să fi existat pentru aceasta un motiv de ordin practic, în timp ce aripile laterale sînt reduse, relativ dependente și ușor retrase (ele au fost ulterior alungite). Acest procedeu stilistic tinzînd la crearea unei subordonări se manifestă — pe scară încă mai mare — la construcția castelelor cu pavilioane centrale și de colț; dar și modesta casă burgheză prezintă asemenea rizalite mediane, ce nu avansează din axă decît cu cîțiva centimetri. Atunci cînd fațadele sînt mai lungi, accentul central poate fi înlocuit cu două accente care flanchează partea mediană lipsită de ornamente — desigur nu la colțuri, pentru a nu aminti stilul Renașterii (vezi Cancelleria), ci destul de depărtate de acestea. Să ne gîndim, ca exemplu, la palatul Kinsky din Praga.

Aceeași evoluție se repetă, în esență, și la fațadele bisericilor. Renașterea italiană « clasică » a transmis barocului tipul perfect închegat al fațadei cu două etaje cu cinci cîmpuri la parter și trei la etaj, legate între ele prin volute. Acum cîmpurile își pierd tot mai mult din autonomia și proporționalitatea lor și, în locul unei succesiuni de părți, egale ca importanță, se conferă părții centrale o însemnătate categorică: aici este fixat sediul accentelor plastice şi dinamice cele mai puternice, dînd impresia că aici s-ar găsi punctul de sosire al mișcării generale, ce pornește din lături pentru a culmina în vîrf. În arhitectura bisericească, barocul s-a folosit rar de procedeul stabilirii unei legături vizibile, exterioare, între etaje, în vederea creării unei impresii de unitate, într-o ordine verticală; atunci însă cînd este vorba de două etaje, a existat întotdeauna preocuparea de a se sublinia superioritatea unuia față de celălalt.

Am mai amintit, în trecere, de o evoluție similară petrecută într-un domeniu foarte depărtat de arhitectură — peisajul olandez — și poate că este bine să mai

revenim asupra lui și acum, pentru a nu rămîne cantonați numai în sfera istoriei arhitecturii, și a pierde astfel din vedere factorul esențial în această problemă, altfel spus, principiul care a stat la baza acestei evoluții. În fapt, este vorba de același principiu, marcînd diferența dintre peisajul olandez din veacul al 17-lea — ce urmărea exprimarea unui efect unificator, concentrat numai în cîteva puncte— și peisajul din veacul al 16-lea, în care elementele componente se aflau repartizate într-un mod uniform.

Firește, s-ar putea lua exemple pentru aceasta, nu numai din arhitectura propriu-zisă, ci și din lumea mică a mobilierului și a ustensilelor. Se pot găsi, desigur, temeiuri practice pentru a se explica de ce dulapul cu două etaje — din Renaștere — a trebuie să fie transformat în epoca barocă, în ceva unitar, dintr-o singură bucată. Transformarea s-a produs în funcție de o nouă orientare a gustului, și desigur că s-ar fi impus oricum.

De fiecare dată cînd barocul s-a aflat în prezența unei succesiuni de forme orizontale, el a încercat să le grupeze în vederea unificării. Atunci cînd, într-un cor, a trebuit se decoreze un șir de strane identice, el a preferat să le cuprindă pe toate într-un singur arc rotunjit. Și tot astfel, fără nici un motiv de ordin practic, i se întîmplă adesea să facă a gravita spre centru pozițiile stîlpilor unei strane dintr-o biserică (a se vedea stranele din corul bisericii sf. Petru din München, il. 109).

Fără îndoială că în toate aceste cazuri, fenomenul nu a fost epuizat numai prin descrierea motivului major determinant; efectul de unitate este condiționat și de o modificare a părților, care le împiedică să se pună în evidență, ca elemente individuale. Stranele de cor amintite s-au constituit într-o formă unitară, nu atît prin arcul ce le încoronează în partea superioară, cît mai ales prin faptul că fiecare panou a fost astfel conceput încît să fie o b l i g a t să se susțină unul pe celălalt. Ele nu-și mai găsesc în sine nici un sprijin.

Același lucru se întîmplă și cu dulapul. Rococoul cuprinde cele două jumătăți ale ușii, printr-un fronton arcuit. Dar dacă cele două jumătăți urmează în partea lor superioară linia curbă a frontonului, adică se ridică evazîndu-se spre mijloc, este evident că ele nu mai pot fi concepute altfel decît ca o pereche. Partea individuală și-a pierdut orice autonomie. Tot astfel masa rococo nu mai are picioarele modelate în sensul unei existențe proprii; ele vor fi de acum înainte contopite cu întregul. Cerințe de ordin atectonic se întîlnesc aici cu cele ale gustului epocii pentru unitatea absolută, și aceasta pentru că la baza ambelor categorii stă același principiu. Rezultatul extrem au fost acele interioare rococo — mai ales cele bisericești — în care fiecare piesă de mobilă este astfel integrată ansamblului, încît nici măcar cu gîndul nu s-ar mai putea izola ceva. În această privință, arta nordică a obținut rezultate incomparabile.

La fiecare pas întîlnim astfel izbitoare diferențe din punctul de vedere al fanteziei naționale. Italienii au tratat partea mai liber și n-au renunțat niciodată la

autonomia ei în măsura atinsă de popoarele nordice. Libertatea părților nu este însă un dat, cu o existență asigurată de la început; ea este o creație, altfel spus, trebuie să i se simtă mai întîi realitatea. Ne referim la frazele de introducere la acest capitol. Frumusețea proprie Renașterii italiene a constat în modul unic prin care ea a știut să trateze elementul individual — coloană, suprafață murală sau decupare spațială — încît acesta să-și găsească perfecțiunea numai în sine, fără nici un alt sprijin din afară. Fantezia germanică n-a conferit niciodată părții o autonomie atît de deplină. Noțiunea frumuseții articulate este o noțiune esențialmente valabilă pentru națiunile romanice.

Această afirmare s-ar părea că intră în contradicție cu ideea că arhitectura nordică individualizează cu predilecție motivul particular, în sensul că un foișor sau un turn, departe de a se supune întregului, i se împotrivește cu toată forța, printr-o voință ce nu ține seamă decît de sine. Dar acest individualism nu are nimic de a face cu libertatea părților aflate într-o relație de interdependență bazată pe legalitate și ordine. Subliniind faptul că în arta nordică intră în joc elementul de «voință proprie», încă n-am spus totul: ceea ce este caracteristic e faptul că aceste mlădițe capricioase ce par să crească pe trunchiul întregului numai în funcție de bunul plac, rămîn totuși solid înrădăcinate în miezul construcției. Nu e cu putință de a se desprinde un asemenea foișor, fără a face «să curgă sînge». Spiritul italian ar fi fost cu totul incapabil să conceapă ideea unei unități realizate cu ajutorul unor elemente individuale și eterogene, legate între ele de o voință de viață comună. Maniera «sălbatică» a primei Renașteri germane s-a domolit cu încetul, dar chiar în monumentalitatea măsurată a primăriilor din Augsburg sau Nürnberg mai trăiește încă o unitate intimă și misterioasă de o forță creatoare de forme, total diferită de stilul italian. Efectul constă în marea mișcare ce se revarsă în toate formele și nu în articularea și întreruperea lor. În întreaga arhitectură germană, elementul hotărîtor este ritmul mișcării, nu «proporția frumoasă».

Dacă aceste constatări sînt valabile pentru baroc, în general, trebuie să adăugăm totuși că țările nordice au sacrificat în mult mai mare măsură decît Italia însemnătatea părților, în favoarea unei mari mișcări de ansamblu. Din aceasta au rezultat, mai ales pentru interioare, efecte admirabile. Se poate spune, astfel, că în Germania acest stil a revelat posibilitățile extreme la care se putea ajunge în arhitectura bisericilor și a castelelor.

Nici în arhitectură evoluția nu a decurs în mod uniform: în mijlocul epocii baroce întîlnim și reacții ale gustului plastic și tectonic care, evident, au fost în același timp și reacții în favoarea individualizării detaliului. Faptul că o clădire clasică, așa cum este Primăria din Amsterdam (il. 107), a putut să apară în ultima perioadă a vieții lui Rembrandt, este în măsură să impună fiecăruia mai multă precauțiune, atunci cînd ar voi să-și extindă concluziile în legătură cu concepția artistică a marelui pictor olandez, la întreaga viață artistică a țării sale. Pe de altă parte, însă, nici nu trebuie să supraestimăm acest contrast stilistic. La prima vedere, s-ar părea

că nu există în întreaga lume ceva care să contrazică în mai mare măsură idealul de unitate, specific barocului, decît acest edificiu, cu profilele pilaștrilor și cornișelor atît de puternic conturate, și cu ferestrele atît de netede și de lipsite de ornament, decupate pe zid. Modul însă cum sînt grupate masele se înfăptuiește în spiritul unificator al barocului, iar intervalele dintre pilaștri nu se mai exprimă ca simple suprafețe frumoase în sine și izolate. Putem dovedi că a existat aici o intenție, și prin imaginile contemporane ale acestui edificiu, imagini ce prezintă formele într-o viziune de ansamblu. Importantă nu mai este deschiderea fiecărei ferestre în parte, ci mișcarea ce rezultă din ansamblul tuturor ferestrelor.

Firește, lucrurile pot fi privite și altfel. Pe la 1800, atunci cînd își va face apariția un nou stil în măsură să izoleze formele, imaginile reprezentînd Primăria din Amsterdam vor avea cu totul altă înfățișare.

Asistăm astfel, în arhitectura cea nouă, la o bruscă separare a elementelor constitutive. Fereastra redevine un întreg formal închis în sine, iar cîmpurile murale își regăsesc existența proprie, în timp ce mobilele încep să se izoleze în spațiu. Dulapul se descompune din nou în elemente distincte, masa se «repune pe picioare» și, în loc de a-și mai confunda inseparabil părțile, se separă prin colonete verticale ce se pot — eventual — deșuruba din tăblia orizontală.

Numai în comparație cu o arhitectură clasicizantă din veacul al 19-lea, putem judeca just o clădire din epoca barocă, așa cum e Primăria din Amsterdam. Pentru a înțelege diferența ce le separă, e destul s-o raportăm la fostul Palat Regal (Königsbau) din München, construit de K l e n z e, în care etajele, intervalele dintre pilaștri, ferestrele sînt elemente frumoase în sine, afirmîndu-se și în cuprinsul ansamblului ca părți autonome.

V. CLARITATE ȘI NECLARITATE

(Claritate absolută şi claritate relativă)

Pictura

1. Generalități

Fiecare epocă a cerut de la arta sa să fie clară, și s-a considerat ca o imputare sau un reproș atunci cînd a fost socotită neclară. Pentru secolul al 16-lea însă, acest termen a avut un sens diferit. Pentru arta clasică orice frumusețe este legată de o deplină revelare a formei, în timp ce pentru baroc claritatea absolută este umbrită, chiar atunci cînd intenția artistului e îndreptată spre o obiectivitate totală. Imaginea nu mai coincide cu maximum de precizie obiectivă, ci tinde să se depărteze de aceasta.

Este un lucru bine cunoscut faptul că orice artă, pe măsură ce progresează, caută să îngreuneze tot mai mult problemele pe care le pune ochiului; altfel spus, de îndată ce problema reprezentării clare a fost rezolvată, va urma de la sine o complicare săvîrșită în forma imaginii, pentru ca spectatorul — căruia ceea ce e simplu începe să-i pară prea transparent — să simtă o atracție în soluționarea unei situații mai complicate. Această umbrire a imaginii în epoca barocă, despre care vom avea de vorbit, ar fi înțeleasă numai parțial dacă am socoti că urmărește numai o intensificare de ordin atractiv. Fenomenul este de un caracter mai adînc și mai general. Nu e vorba numai de a rezolva o enigmă tot mai dificilă, dar a cărei soluționare poate fi totuși, pînă la urmă, ghicită; mai persistă aici un element inexplicat. Stilul clarității absolute și acela al clarității relative constituie două forme de reprezentare contrastante, care trebuie puse în paralelă cu categoriile analizate pînă acum. Aceste două stiluri corespund unor concepții fundamental diferite, și atunci cînd barocul consideră vechiul mod de exprimare a formei ca ceva nefiresc și peste putință de repetat, nu este numai pentru că ar obține intensificarea atracției prin îngreunarea perceperii.

În timp ce arta clasică pune toate mijloacele sale de reprezentare în serviciul unei înfățișări precise a formei, barocul evită sistematic să dea impresia că imaginea a fost sortită să fie văzută și consumată în întregime prin privire. Precizez: s-a evitat impresia, pentru că — în realitate — efectul este conform exigențelor

vizuale ale spectatorului. Orice neprecizie reală este neartistică. Paradoxal, există însă și o claritate a neclarității. Arta rămîne artă, chiar dacă renunță la idealul deplinei precizii obiective. Secolul al 17-lea a găsit o frumusețe în imprecisul care absoarbe forma. Stilul mișcării — impresionismul — implică, prin natura sa, o anumită imprecizie. Și nu trebuie să considerăm imprecizia ca rezultatul unei concepții naturaliste — furnizată de o vizibilitate slabă — ci ca rezultatul unui gust pentru o claritate difuză. Numai astfel a devenit posibil impresionismul. Premisele acestuia se află în domeniul decorativului, nu numai al imitării.

Holbein, dimpotrivă, știa precis că în natură lucrurile nu apar așa ca în tablourile sale, că marginile corpurilor nu pot fi percepute cu o acuitate egală, și că formele detaliate ale bijuteriilor, broderiilor, ale bărbii etc. se pierd, mai mult sau mai puțin, atunci cînd le privim aievea. El n-ar fi admis însă niciodată temeinicia unei critici pornind de la o viziune obișnuită, neartistică. Pentru el n-a existat decît o frumusețe, aceea a clarității absolute. Și tocmai în valorificarea acestui postulat vedea el deosebirea dintre artă și natură.

Înaintea lui Holbein, sau în același timp cu el, au existat artiști care au gîndit mai puțin riguros, sau, dacă vrem, mai modern. Aceasta nu schimbă însă pentru nimic faptul că el reprezintă punctul cel mai înalt al curbei stilului respectiv. În genere însă trebuie spus că noțiunea de claritate — luată într-un sens calitativ — nu poate constitui un criteriu de deosebire a celor două stiluri. Aici este vorba de o voință, și nu de posibilități diferite, iar «neclaritatea» barocului presupune întotdeauna o claritate clasică, ca moment precedent al evoluției sale. O deosebire calitativă nu există decît între arta primitivă și cea clasică, altfel spus, noțiunea de claritate nu este un dat înnăscut, și ea a trebuit să fie cîștigată printr-o cucerire treptată.

2. *Motivele principale*

Fiecare formă are anumite moduri de reprezentare în care se află un maximum de claritate obiectivă. În primul rînd, ea trebuie să fie vizibilă în totalitate. Fără îndoială că nimeni, în fața unui tablou istoric cu mai multe personaje, nu se va aștepta ca toate figurile să fie atît de precis tratate, încît să li se vadă mîinile și picioarele. Această pretenție n-a avut-o nici cel mai riguros stil clasic. Este însă foarte semnificativ faptul că la „Cina" lui Leonardo, din cele douăzeci și șase de mîini — cele ale lui Christos și ale celor doisprezece ucenici — nici una «n-a căzut sub masă». Același lucru se întîmplă și în arta nordică. Putem lua ca mărturie „Plîngerea lui Christos" de Quinten Massys, din Anvers (il. 49). Tot astfel se pot număra extremitățile fiecărui personaj și în „Plîngerea lui Christos", lucrare de mari dimensiuni a lui Joos van Cleve (Maestrul morții Mariei) (il. 113): nu lipsește nici o mînă, ceea ce pentru un nordic este deosebit de semnifi-

cativ, deoarece nu exista nici o tradiție în această privință. În contrast cu aceste exemple, trebuie să cităm faptul că într-un portret de grup atît de obiectiv ca„ Sindicii postăvari“ („Staalmeesters") al lui Rembrandt (il. 89), în care apar șase personaje, din douăsprezece mîini, numai cinci sînt vizibile. Imaginea completă a devenit acum o excepție, în timp ce odinioară era regula. Ter Borch, în tabloul de la Berlin cu cele două femei cîntînd la instrumente muzicale, ne prezintă o singură mînă, în timp ce Massys, în tabloul său de gen reprezentînd un zaraf și soția lui, evident că înfățișează în întregime cele două perechi de mîini.

Independent de faptul că se străduiește mereu de-a înfățișa subiectul în totalitatea sa, desenul clasic tinde și să realizeze o prezentare exhaustivă a formei. Fiecare formă e silită să ofere ceea ce e mai tipic. Motivele individuale se desfășoară în contraste expresive, și sînt măsurabile în întreaga lor întindere. Lăsînd la o parte calitatea desenului și luînd în cercetare numai prezentarea corpurilor, atît „Venus“ sau „Danae“ de Tițian, cît și „Soldații la scăldat“ de Michelangelo redau o formă precis desfășurată, de-o perfecție absolută, ce nu lasă după sine nici un fel de întrebare.

Barocul evită această maximă precizie. El nu dorește să spună totul, atunci cînd detaliul poate fi presupus. Mai mult însă: frumusețea încetează de-a mai fi inerentă unei clarități pe deplin sesizabile, ci alunecă în forme mai imprecise, mereu gata să se sustragă privirii spectatorului. Interesul pentru forma limpede cedează în fața gustului pentru o aparență nelimitată și dinamică. De aici și dispariția modurilor de viziune elementară: frontalitatea pură, profilul exact. Expresia va fi căutată numai într-o aparență întîmplătoare.

În veacul al 16-lea, desenul se află în întregime în serviciul preciziei. Nu e indispensabil ca modurile viziunii să fie absolut explicite, dar în fiecare formă există o forță secretă ce-i permite să se manifeste cu claritate. Se poate întîmpla ca uneori să nu fie atinsă limita maximă a preciziei — acest lucru nici n-ar fi posibil într-un tablou cu un conținut foarte bogat — și totuși, nu e mai puțin adevărat, pînă la sfîrșit nu rămîne nimic care să nu fi fost explicat. Chiar și forma cea mai ascunsă rămîne, într-un fel sau altul, sesizabilă, în timp ce motivul esențial este împins în focarul de lumină al unei precise vizibilități.

Această constatare se referă, în primul rînd, la siluetă. Însuși racursiul, ce «înghite» întotdeauna o parte din formă, este tratat astfel încît silueta să-și păstreze întreaga semnificație, altfel spus, să conțină o multitudine de elemente de formă. Dimpotrivă, ceea ce caracterizează siluetele «picturale» este tocmai faptul că par sărace în elemente formale. Ele nu mai coincid cu sensul imaginii. Linia s-a emancipat în asemenea măsură încît e capabilă să ducă o viață complet independentă, și în aceasta constă farmecul inedit pe care l-am analizat mai sus (în capitolul despre pictural). Fără îndoială că persistă grija de-a se transmite mereu ochiului unele puncte de sprijin necesare, dar nu se va mai admite ca precizia să constituie principiul conducător al imaginii. Tot ceea ce este expus cu prea mare claritate,

deşteaptă neîncredere, ca un lucru lipsit de viaţă. Cînd se întîmplă vreodată — foarte rar — ca un nud să fie desenat ca o siluetă pur frontală, atunci este deosebit de interesant să vedem, cu cîtă dibăcie se încearcă a se frînge claritatea, prin tot felul de mijloace derivative (secţionări, etc.). Pe scurt, forma clară a siluetei nu mai trebuie lăsată să devină exclusiv purtătoarea impresiei.

Pe de altă parte, în mod firesc, nici arta clasică n-a avut întotdeauna posibilitatea de-a reduce întreaga imagine la o formă absolut clară. Privite de la o oarecare distanţă, frunzele unui copac vor părea totdeauna contopite într-o singură expresie de masă. Aceasta nu constituie însă o contradicţie. Cu astfel de exemple ne devine mai limpede faptul că nu trebuie să înţelegem acest principiu al clarităţii într-un sens brut şi material, ci că el se cere considerat, în primul rînd, sub forma unui principiu de ordin decorativ. Elementul esenţial nu constă în a se determina dacă fiecare frunză devine sau nu vizibilă, ci dacă formula ce caracterizează frunzişul este clară şi pretutindeni egal perceptibilă. În cuprinsul artei Renaşterii, masele arborescente ale lui A l b r e c h t A l t d o r f e r, de pildă, marchează un progres în sensul picturalităţii, fără însă să aparţină prin aceasta artei picturale veritabile, deoarece liniile crengilor mai reprezintă încă figuri ornamentale uşor sesizabile, ceea ce nu se întîmplă niciodată cu frunzişul lui Ruysdael. [1])

În veacul al 16-lea, neclaritatea nu constituie încă o problemă, în timp ce secolul următor, dimpotrivă, îi va recunoaşte virtualităţi artistice încă neexploatate. De altfel şi impresionismul se bazează tot pe aceasta. Reprezentarea mişcării cu ajutorul impreciziei formei — roata ce se învîrteşte — n-a devenit posibilă decît în momentul în care ochiul a descoperit farmecul semi-preciziei. Pentru impresionism, nu numai fenomenele propriu-zise ale mişcării, ci o r i c e formă păstrează un rest de indeterminare. Nimic surprinzător atunci în faptul că tocmai arta categoric de avangardă se întoarce adesea la aspectele cele mai simple, cu condiţia ca exigenţele farmecului ce emană dintr-o claritate redusă să fi fost, într-un fel, satisfăcute.

Pătrundem în sectorul cel mai adînc al spiritului artei clasice atunci cînd analizăm poziţia lui L e o n a r d o, gata să sacrifice în mod conştient orice frumuseţe recunoscută ca atare, îndată ce aceasta ar sta oricît de puţin în calea preciziei depline. El însuşi mărturiseşte că nu există nici un verde mai frumos decît cel al frunzelor unui copac prin care străbate soarele, dar nu uită să ne pună în acelaşi timp în gardă faţă de pericolul de-a picta asemenea subiecte, căci, spune el, ele provoacă adesea anumite umbre, capabile să ne inducă uşor în eroare, ceea ce ar avea drept rezultat o tulburare a preciziei în aparenţa formelor. [2])

Lumina şi umbra servesc tot atît de esenţial artei clasice în explicarea formei, ca şi desenul, luat în sensul său cel mai restrîns. Fiecare accent de lumină intervine

---

[1]) De altfel, la Altdorfer se mai poate uşor observa şi o evoluţie în sensul unei clarităţi mai mari (N. a.).
[2]) *Leonardo*, Traktat von der Malerei (Ed. Ludwig), 913, (924) şi 917 (892) (N. a.).

pentru a sublinia forma în detaliu, pentru a o articula și a o integra în ansamblu. Firește că nici barocul n-ar putea renunța la aceste ajutoare, dar lumina nu mai e folosită exclusiv în vederea explicării formei. Ea alunecă uneori peste formă, sau poate voala ceva important, pentru a face să iasă la lumină un element secundar. Imaginea este astfel saturată de mișcarea luminii, care nu trebuie să coincidă, în nici un caz, cu cerințele preciziei obiective.

Există cazuri de contradicție flagrantă între tratarea formei și aceea a luminii. Acesta este cazul cînd la un portret, de pildă, partea superioară a capului rămîne în umbră și numai cea inferioară este luminată, sau atunci cînd într-un tablou reprezentînd Botezul, numai sf. Ioan stă în lumină, în timp ce Christos rămîne în umbră. Pictura lui T i n t o r e t t o abundă în ecleraje absurde din punct de vedere obiectiv, iar R e m b r a n d t — mai ales în epoca sa de tinerețe — a interpretat adesea foarte arbitrar lumina, atunci cînd făcea din ea dominanta tablourilor sale. Pe noi, însă, nu ne interesează ceea ce este neobișnuit și frapant din primul moment, ci ceea ce a apărut ca o evoluție firească și care, în consecință, n-a putut fi remarcat în mod deosebit de către publicul contemporan. Clasicii barocului sînt mult mai interesanți decît maeștrii de tranziție, iar R e m b r a n d t, din epoca de maturitate, mult mai bogat în învățăminte decît cel din tinerețe.

Nu credem să existe nimic mai simplu decît gravura sa în acvaforte din 1654, intitulată „La Emmaus" (il. 111). În aparență, ducerea luminii pare să coincidă complet cu obiectul: Christos într-o glorie ce luminează zidul din fund, un discipol ce se desprinde ca o pată deschisă în lumina ce vine din dreptul ferestrei, în timp ce celălalt, așezat contra luminii, se află în umbră. Tot în umbră se găsește și băiatul de lîngă scară. Există aici ceva ce n-ar fi putut fi reprezentat și în secolul al 16-lea? Și totuși, jos, în colțul din dreapta, e introdusă o umbră — cea mai intensă din întreaga imagine — ce primește astfel, puternic, pecetea barocului. Nu se poate spune că ea n-ar fi justificată și se discerne ușor motivul pentru care se află acolo; dar prin modul cum se prezintă, prin faptul că efectul ei nu se repetă și că astfel apare ca ceva singular, unic și, în plus, excentric, ea dobîndește o semnificație neobișnuită. Brusc, percepem în această imagine o mișcare a luminii ce nu mai concordă, manifest, cu simetria plină de solemnitate a grupului din jurul mesei. Să comparăm această lucrare cu o compoziție ca aceea a „Pelerinilor la Emmaus" de D ü r e r — din ciclul de xilogravuri de mici dimensiuni reprezentînd Patimile — pentru a ne lămuri complet pînă la ce punct eclerajul a urmat o cale independentă, în raport cu obiectivitatea imaginii, pînă a ajuns să-și dobîndească o viață proprie. Nu e vorba de o discrepanță între formă și conținut — aceasta ar echivala cu o imputare — dar vechiul raport bazat pe servitute și dependență s-a rezolvat și, pentru prima dată în cadrul acestei libertăți, scena capătă un nou suflu de viață.

Tot ceea ce numim, în mod obișnuit, « ecleraj pictural », este un joc al luminii, independent de forma obiectivă, fie că este vorba de lumina unui cer în furtună,

deplasîndu-se și reflectîndu-se pe pămînt în pete izolate, sau de lumina ce intră de sus într-o biserică și coborînd, se frînge de pereții și pilaștrii acesteia, în timp ce amurgul, pătrunzînd prin colțuri și nișe, transformă un spațiu limitat în ceva ilimitat și inepuizabil. Peisajul clasic cunoștea lumina ca element organizator obiectiv, chiar atunci cînd sublinia pe alocuri unele opoziții tranșante, în timp ce noul stil nu se desăvîrșește decît atunci cînd se acordă, din principiu, luminii, un caracter irațional. În acest caz, ea nu mai împarte imaginea în zone individuale ci, independent de orice motiv plastic, o anumită luminozitate se așterne uneori oblic peste un drum, sau se furișează ca un reflex călător peste valurile mării. Și nimeni nu se mai gîndește că în aceasta s-ar putea găsi vreo contradicție față de formă. Acum devine posibilă tratarea unui motiv ca acela al umbrelor unui frunziș jucînd pe zidul unei case. Să nu fim îndemnați să credem că nimeni nu le observase pînă acum — ele au fost totdeauna văzute — dar, în spiritul lui Leonardo, arta n-a putut face uz de ele deoarece constituiau motive pentru o formă neprecisă.

În sfîrșit, tot astfel este și cazul cu personajele izolate. Terborch poate să picteze o tînără fată citind lîngă o masă: lumina îi vine din spate, îi atinge tîmplele, în timp ce o buclă de păr căzînd liber, aruncă o umbră peste suprafața netedă. Toate acestea par foarte naturale, dar stilul clasic nu acorda nici un loc acestui gen de natural. Să ne gîndim numai la portretele Maestrului portretelor-bust feminine, înrudite ca subiect, în care lumina și modeleul coincideau perfect. Din toate timpurile, artiștii au riscat luîndu-și unele libertăți; ele constituiau însă întotdeauna excepții, considerate ca atare. Acum, tratarea irațională a luminii este normală, și chiar atunci cînd rezultă un ecleraj pur obiectiv, el nu trebuie să apară ca ceva intenționat, ci ca o simplă întîmplare. În impresionism, mișcarea luminii a devenit atît de energică, încît arta a putut renunța fără teamă la motivele «picturale» în care imprecizia se datora distribuirii premeditate a luminii și umbrei.

Efectele unei luminozități foarte intense, în măsură să distrugă o formă, sau ale uneia foarte slabe, care o dizolvă, reprezintă probleme care, în epoca clasică, se aflau în afara artei. Și Renașterea a reprezentat noaptea. Figurile sînt însă atunci menținute în întuneric, păstrînd determinarea formei, în timp ce acum figurile se contopesc cu umbra generală și totul devine vag. Gustul a evoluat astfel, încît frumusețea a început a fi căutată numai în această claritate relativă.

Noțiunile de claritate absolută și relativă pot găsi aplicații și în istoria cromaticii.

Leonardo cunoștea foarte precis, în teorie, problema reflexelor colorate și a culorilor complementare, dar nu admitea ca un pictor să le transpună în tablourile sale. Acest lucru e foarte semnificativ. Este vădit faptul că se temea să nu sufere prin aceasta precizia și autonomia obiectelor. Astfel, el vorbește de umbra «adevărată» a lucrurilor, ce trebuie obținută din amestecul culorii locale a

obiectului cu negru.[1]) Istoria picturii nu este aceea a progresului în cunoaşterea fenomenelor prin care trece culoarea; observaţiile în legătură cu culoarea sînt valorificate numai dacă se stabilesc pornindu-se de la alt punct de vedere decît cel naturalist. Formulările lui L e o n a r d o n-au desigur decît o valoare limitată, lucru dovedit chiar din simplul exemplu al lui T i ţ i a n. Nu numai prin faptul că a apărut ulterior dar şi prin lunga dezvoltare a artei sale, acesta marchează şi aici — ca şi în alte domenii — tranziţia spre un nou stil, în care culoarea, în loc să mai adere pur şi simplu la obiecte, constituie un element major, în cuprinsul căruia lucrurile îşi află raţiunea lor de a fi din punctul de vedere al vizualităţii, devenind ceva coherent, în limitele unei mişcări unificatoare, ce-şi schimbă fizionomia în fiecare moment. Ar trebui să ne reamintim cele expuse de noi în primul capitol, atunci cînd am vorbit despre noţiunea mişcării picturale. Aici trebuie să mai adăugăm că barocul a ştiut să afle un farmec şi în stingerea unei culori. El înlocuieşte o anumită precizie coloristică uniformă printr-o parţială imprecizie a culorii. Culoarea nu mai este acum aprioric şi pretutindeni egal terminată, ci în continuă devenire. După cum desenul cu accente în măsură să «puncteze» cu compoziţia de care am vorbit în capitolul precedent, presupune şi solicită o parţială imprecizie a formei, tot astfel schema unei culori «punctate» pe ici pe colo, presupune recunoaşterea, ca factor în imagine, a unui fenomen cromatic de un caracter mai difuz.

Conform principiilor artei clasice, culoarea se află în serviciul formei, nu numai ca detaliu, aşa cum era de părere L e o n a r d o, ci într-un mod mai general: imaginea, văzută ca un ansamblu, este articulată, în părţile ei obiective, prin culoare, iar accentele colorate sînt, în acelaşi timp, şi accente ce dezvăluie sensul compoziţiei. Foarte curînd însă s-a resimţit un farmec în a deplasa uşor aceste accente. Se pot găsi, fireşte, unele anomalii în compoziţia cromatică, şi înainte de epoca barocă; totuşi, barocul propriu-zis nu apare decît în momentul cînd culoarea a fost scutită de sarcina de-a lămuri şi explica obiectul. Culoarea nu va lucra împotriva preciziei, dar, cu cît se va fi deşteptat mai mult spre o existenţă independentă, cu atît mai puţin va mai persista să se mai afle în serviciul obiectului.

Simplul fapt de a repeta acceaşi culoare în mai multe puncte dintr-o imagine, denotă intenţia artistului de-a voala caracterul obiectiv al coloritului. Spectatorul leagă părţile colorate omogen şi se angajează astfel pe un drum care nu mai are mult de a face cu interpretarea obiectivă a subiectului. Să dăm un singur exemplu: în „Portretul lui Carol Quintul“ de la München, T i ţ i a n reprezintă un covor roşu, iar în acela al „Mariei de Englitera“ (la Madrid), A n t h o n i s M o o r introduce

[1]) *Leonardo*, op. cit., 729 (703) Cfr. 925 (925) despre culoarea « adevărată» a frunzişului: «Trebuie să luăm o frunză din copacul pe care vrem să-l reprezentăm, şi să preparăm amestecurile după acest « şantion » (N. a.).

un scaun roșu; amîndouă aceste elemente se exprimă puternic cu ajutorul culorii locale, întipărindu-se în memorie prin latura lor obiectivă; covor și scaun. Pictorii de mai tîrziu ar fi evitat asemenea efecte. Velázquez, în portretele sale bine cunoscute, a procedat în așa fel încît a extins folosirea roșului pe alte obiecte, veșminte, perne, perdele, modificîndu-l însă în aceeași măsură. În acest fel, culoarea intră ușor într-o relație ce depășește realitatea plată a obiectelor, eliberîndu-se mai mult sau mai puțin de substratul ei material.

Acest proces se va îndeplini cu atît mai ușor, cu cît relațiile de tonalitate vor fi mai vizibile. Efectul autonom al coloritului poate fi ajutat să se producă, fie distribuind aceeași culoare pe obiecte a căror semnificație e diferită, fie, dimpotrivă, folosind culori divizate în cuprinsul aceluiași obiect. O turmă de oi de Cuyp nu e formată dintr-o masă izolată alb-gălbuie, ci prin tonurile ei luminoase va face joncțiunea dintre un punct oarecare și limpezimea cerului, în timp ce o parte din animale se diferențiază de restul turmei spre a se integra mai mult în tonul brun al pămîntului (vezi tabloul din Frankfurt pe Main).

Numărul combinațiilor de acest fel este infinit. În genere, nu e necesar ca efectul cel mai intens de culoare să fie în legătură cu motivul principal, din punct de vedere obiectiv. În tabloul lui Pieter de Hooch de la Berlin (il. 115) reprezentînd o mamă lîngă leagănul copilului, pictorul a speculat efectul obținut din acordul unui roșu arzător cu un brun-galben foarte cald. Acest ton din urmă își are punctul de maximă intensitate pe ușciorul ușii din fund, în timp ce roșul cel mai intens nu se află pe rochia femeii, ci pe o haină aruncată la voia întîmplării, pe pat. Jocul culorilor culminează în afara personajelor.

Nimeni nu va interpreta aceasta ca o intervenție incorectă și nepotrivită a artistului în logica generală a compoziției; dar ea reprezintă totuși o emancipare a culorii, pe care arta din epoca anterioară nu era încă aptă s-o priceapă.

Tabloul lui Rubens reprezentînd pe „Andromeda" (il. 73) și cel al lui Rembrandt, cu „Suzana la baie" (ambele la Berlin), constituie exemple similare și totuși diferite. Rembrandt a folosit pentru veșmîntul aruncat jos un roșu strălucitor — intensificat încă prin apropierea cu tonalitatea ivorie a corpului, în așa măsură încît pare să fie proiectat în afara pînzei. Este drept că, privind această imagine, nu vom uita nici un moment că acest roșu are o semnificație obiectivă, că el reprezintă o rochie, rochia Suzanei; dar deși perceput obiectiv, cît de departe sîntem de imaginile secolului al 16-lea. Aceasta nu depinde numai de desenul formei, ci de faptul că culoarea roșie este concepută ca o masă greu de sesizat, deci ca o figură înțeleasă într-un sens absolut pictural; e ca și cum un jăratec ar picura încet de-a lungul ciucurilor pentru a se aduna în pantofii de jos, ca într-o baltă aprinsă. Factorul decisiv este, așa dar, caracterul specific acestei culori care se ordonează numai în funcție de sine însăși. Prin aceasta, imaginea dobîndește un accent, ce nu mai coincide cu cerințele obiective ale povestirii.

Tot astfel și Rubens, în imaginea sa atît de obiectivă reprezentînd pe „Andromeda" (il. 73), a simțit nevoia să arunce în compoziția generală o pată de culoare de esență irațională, foarte barocă. În colțul din dreapta, la picioarele figurii frontale care stă în picioare într-o orbitoare nuditate, răsare un roșu-purpuriu de o forță nestăvilită. Ușor de explicat din punct de vedere obiectiv — este vorba de mantia de catifea a fiicei regelui, aruncată jos — această culoare, dată fiind violența și locul apariției sale, are ceva surprinzător pentru cel care o confruntă cu pictura secolului al 16-lea. Elementul important din punctul de vedere al istoriei stilului constă în forța de care dă dovadă această culoare, aproape fără legătură cu valoarea obiectivă ce i-a stat la bază și care, tocmai prin aceasta, oferă culorii tabloului posibilitatea de-a juca propriul său rol.

Există și în stilul clasic cazuri similare. De pildă, portretul fiicei celei mici a lui Roberto Strozzi (din aceeași galerie de la Berlin) de Tițian, prezintă și el — lateral — o catifea pictată cu roșu; dar această culoare este susținută din toate părțile și temperată de alte culori însoțitoare, așa încît nu se creează un fel de dezechilibru; și, în consecință, nici o impresie de insolit. Obiectul și forma imaginii se contopesc complet.

În sfîrșit, nici din punctul de vedere al compoziției cu mai multe personaje rînduite în spațiu, noțiunea de frumos nu mai este legată, în mod necesar, de ordonările în care domnește claritatea cea mai pură și mai completă. Fără a chinui pe privitor cu o imprecizie ce l-ar obliga să « caute » motivele, barocul contează și pe elemente mai puțin clare, și chiar pe o imprecizie mai persistentă. Apar mutări ale lucrurilor importante, care sînt izgonite în planul din fund, pe cînd cele secundare sînt mărite peste măsură; acest procedeu nu e socotit numai ca ceva permis, dar chiar dorit, cu condiția totuși ca motivul principal să iasă în relief, fie chiar printr-un mijloc mai puțin evident.

Și aici, putem asocia la aceste considerații numele lui Leonardo, pentru a-l face să apară ca purtătorul de cuvînt al artei secolului al 16-lea. Se știe îndeobște că unul din motivele folosite cu predilecție de pictura barocă a fost sublinierea mișcării în adîncime printr-un plan «supradimensionat». Acesta este cazul atunci cînd se alege un punct de privit foarte apropiat de obiectul ce trebuie redat; scara dimensiunilor va descrește apoi rapid cu depărtarea, cu alte cuvinte, motivele din primul plan vor apare disproporționat de mari. Leonardo observase și el acest fenomen, [1]) acordîndu-i însă o importanță pur teoretică, deoarece în practica artistică i se părea inutilizabil. De ce? Pentru că altfel ar fi avut de suferit claritatea imaginii. El socotea că e inadmisibil ca obiecte, care în realitate sînt strîns

---

1 *Leonardo*, op. cit. 76 (117) și 481 (459). Cfr. 471 (461) și 34 (31).

înrudite, să se depărteze atît de mult într-o reprezentare în perspectivă. Firește, orice depărtare în adîncime atrage după sine o micșorare a obiectului, însă, conform spiritului artei clasice, Leonardo recomandă o descreștere progresivă și precaută a dimensiunilor datorate perspectivei, neadmițînd să se sară fără etape de la formele foarte mari la cele foarte mici. Dacă artiștii de mai tîrziu au aflat o atracție în disproporție, aceasta a însemnat nu numai un cîștig pentru intensificarea efectului de adîncime, dar a constituit și dovada indubitabilă a predilecției pe care barocul o mărturisea pentru imaginile de o aparență imprecisă, plină de farmec. Exemplul cel mai frapant pentru aceasta îl aflăm la Jan Vermeer van Delft.

Mai putem cita drept imprecizii de esență barocă orice combinații ce creează legături strînse între lucruri, fie atunci cînd se apropie datorită perspectivei, fie atunci cînd se întretaie, punînd în raporturi optice obiecte ce n-au, în realitate, nimic de-a face unele cu altele. Întretăieri au existat de totdeauna. Factorul hotărîtor este însă acum gradul în care privirea e constrînsă să îmbrățișeze, în același timp, ceea ce e aproape și ceea ce e departe, obiectul ce întretaie și cel întretăiat. Acest motiv favorizează și el tensiunea în adîncime și, din această cauză, ne-am mai referit la el ceva mai sus. Putem însă să mai revenim la el și din punctul de vedere al unei examinări obiective, căci rezultatul este întotdeauna o imagine surprinzătoare prin noutatea și ciudățenia ei, oricît de familiare ar fi formele lucrurilor luate în parte, una cîte una.

Noul stil își revelează complet fizionomia atunci cînd, într-o compoziție cu mai multe personaje, capul izolat al unei figuri, sau un personaj izolat, nu mai sînt reprezentate într-un mod care să le facă a fi de deplin recunoscute. Cei care îl înconjură pe Christos predicînd, din gravura în acvaforte a lui Rembrandt (il. 86) sînt numai parțial sesizabili. Un rest de imprecizie e mereu prezent. Forma mai precisă se ridică pe temelia celei imprecise, și tocmai prin aceasta dobîndește un farmec în plus.

Prin aceasta se modifică însăși semnificația spirituală a unei povestiri. Dacă arta clasică își propunea drept scop exclusiv prezentarea, cu cea mai deplină claritate, a motivului, barocul, fără să urmărească imprecizia, nu înțelege să lase claritatea să apară decît ca un rezultat secundar și întîmplător. Adesea chiar el contează direct pe farmecul lucrurilor ce se ascund. Oricine cunoaște tabloul reprezentînd „Sfatul părintesc" de Terborch (il. 114). Titlul nu e tocmai potrivit, căci «poanta» reprezentării nu constă în ceea ce spune tatăl care șade pe scaun, ci în felul cum fata, stînd în picioare, îi primește discursul. Dar tocmai în acest punct pictorul ne lasă în încurcătură: fata, a cărei rochie de atlaz alb, prin tonalitatea ei deschisă, constituie punctul principal de atracție al tabloului, stă cu fața întoarsă și ascunsă.

Barocul a fost primul care a admis posibilitatea unei atari reprezentări; pentru secolul al 16-lea ea ar fi fost socotită drept o simplă glumă.

3. *Considerații asupra subiectelor*

Dacă noțiunea de claritate și de neclaritate a fost de mai multe ori folosită pînă acum și cu alte ocazii, cauza constă în faptul că ea se află, oarecum, în legătură cu toți factorii marelui proces de care ne-am ocupat pînă acum. Parțial, ea coincide mai ales cu noțiunile opuse, linear-pictural. Toate motivele obiectiv picturale își trag existența dintr-o anumită estompare a formei palpabile, și impresionismul pictural, avînd ca obiectiv principal desființarea caracterului tactil al vizibilității, nu s-a putut afirma ca stil distinct, decît datorită faptului că principiul «clarității neclare» dobîndise în artă o prețuire legală. Este suficient să ne raportăm la un exemplu ca acela al „Sf. Ieronim" (il. 24) de Dürer, sau la „Atelierul pictorului" (il. 23) de Van Ostade, pentru a simți în ce măsură picturalul, sub toate aspectele, presupune noțiunea de precizie relativă. Într-un caz avem de-a face cu o cameră în care cel mai neînsemnat obiect, din cel mai depărtat colț, apare cu o precizie deplină; în celălalt, o lumină de amurg care, foarte curînd, va face de nerecunoscut pereții și lucrurile.

Cu cele spuse pînă acum noțiunea nu se consumă încă în întregime. După ce am discutat motivele conducătoare, vom continua să urmărim cu ajutorul cîtorva subiecte de tablouri, transformarea unei arte de claritate absolută într-o alta de claritate relativă. Chiar fără o analiză exhaustivă a fiecărui caz în parte sperăm că, în acest mod, vom explica cît mai bine cu putință fenomenul, privit sub toate aspectele.

Putem începe, ca totdeauna pînă acum, cu „Cina" lui Leonardo. Ea reprezintă gradul suprem de claritate clasică. Desfășurarea formei este desăvîrșită, iar compoziția este astfel concepută încît accentele imaginii coincid în mod absolut cu accentele obiectelor. În schimb Tiepolo ne prezintă o transpunere tipic barocă, cu un Christos înzestrat, ce-i drept, cu toată importanța necesară, dar care în mod manifest nu determină mișcarea imaginii, și cu niște apostoli la care s-a folosit din abundență principiul acoperirii și umbririi formei (il. 45). Precizia artei clasice trebuie să fi părut acestei generații ca lipsită de viață. Viața nu rînduiește astfel scenele, încît să se vadă totul, iar conținutul evenimentelor nu impune gruparea figurilor. Numai cu totul întîmplător în tălăzuirea vieții reale, esențialul poate apare și ochiului în această ipostază. Pentru reprezentarea unor atari momente s-a pregătit noua artă barocă. Ar fi însă complet fals să căutăm fundamentele acestui stil numai în intenția de a se apropia mai mult de realitate. Numai atunci cînd imprecizia relativă a fost resimțită, în genere, ca un motiv avînd în sine însuși propria sa atracție, a putut să se manifeste și acest naturalism narativ.

Ca și pentru Leonardo, claritatea absolută era naturală pentru Dürer, așa cum o dovedește xilogravura acestuia reprezentînd „Adormirea Fecioarei" (il. 84). Exigențele artistului german nu merg atît de departe ca cele ale artistului italian și — mai ales într-o xilogravură — el este tentat să lase mai multă libertate unui

joc independent al liniilor; dar totuși această compoziție rămîne un exemplu tipic de concordanță deplină a obiectului cu aparența sa imagială. Fiecare lumină — lucru deosebit de important într-o operă de alb-negru — exprimă precis o formă definitivă și dacă din ansamblul tuturor luminilor se desprinde o anumită formă mai semnificativă, chiar prin acest efect transpare preocuparea pentru latura obiectivă, ce rămîne mereu factorul determinant al viziunii artistice. „Adormirea Fecioarei" de Joos van Cleve (il. 61), în reproducerea noastră, rămîne în urma lui Dürer. Aceasta se datorește însă lipsei elementului cromatic, în măsură să unifice ansamblul. E drept că o impresie generală se desprinde și de aici, rezultînd din modul cum sînt dispuse culorile într-un sistem în cuprinsul căruia unele din ele se repetă. În esență însă, fiecare culoare își are propria sa bază obiectivă și, chiar atunci cînd una din ele revine, ea nu constituie un factor unificator, însuflețind ansamblul, cînd într-o parte, cînd în alta; deși avem de-a face cu aceeași culoare — roșu, de pildă — este evident că într-un caz e vorba de baldachinul unui pat, iar în altul de o cuvertură.

Această trăsătură formează diferența esențială față de generația următoare. Culoarea începe să se emancipeze, iar lumina să se elibereze de obiectele reprezentate. În consecință, vom asista la o slăbire a interesului pentru redarea completă a motivului plastic. Chiar dacă nu se poate renunța total la claritatea narației, aceasta nu va mai decurge direct din obiect, ci va da impresia că ar fi luat naștere, ca un rezultat fericit, dar întîmplător și secundar.

Într-o cunoscută gravură în acvaforte de mari dimensiuni, Rembrandt a tradus aceeași temă în limbaj baroc. O masă de lumină învăluie patul, nori deschiși se ridică oblic, ca o boare, în timp ce pe alocuri apar puternice contra accente întunecate, constituind o aparență însuflețită de clar-obscur în care orice element particular pare absorbit. Acțiunea nu a devenit prin aceasta mai neclară, dar nu ne îndoim nici o clipă că această lumină plutește peste lucruri, fără a fi reținută de ele. „Adormirea Fecioarei" (il. 82), gravură executată puțin timp după „Garda de noapte", a fost socotită mai tîrziu de către Rembrandt ca prea teatrală. În anii săi de maturitate, el va povesti cu mai multă sobrietate. Aceasta nu înseamnă că el s-ar fi reîntors la stilul secolului al 16-lea — nici n-ar mai fi putut, chiar dacă ar fi dorit — ci numai că el să se debaraseze de orice element fantastic. Și același lucru s-a petrecut și cu interpretarea de mai tîrziu a luminii, care a devenit de o simplicitate desăvîrșită, de acea simplicitate însă încărcată de mister, caracteristică artei rembrandtiene.

Acestui mod de interpretare îi aparține și „Coborîrea de pe cruce" (il. 83). Am mai vorbit despre această importantă operă la capitolul despre unitate; adăugăm aici că această unitate a fost obținută numai prin renunțarea la o claritate uniformă. În adevăr, singurele părți ce apar distinct sînt genunchii îndoiți, în timp ce partea superioară a corpului este scufundată parțial în umbră. Din această umbră se desprinde o mînă — singura mînă luminată din întreaga

imagine — de altfel a unui personaj aproape de nerecunoscut. Acțiunea se desfășoară în așa mod încît există diverse grade în posibilitățile de recunoaștere ale personajelor, și din noapte străbat cîteva frînturi izolate de lumină, care creează între ele un fel de legătură vie. Deși accentele principale sînt plasate în mod strict acolo unde sînt necesare pentru înțelesul narației, congruența rămîne tainică, voalată. Alături de această imagine, toate compozițiile din secolul al 16-lea, cu caracterul lor imediat explicit, fac impresia a ceva « făcut », fie în ansamblu, fie în detaliul figurilor individuale.

Atunci cînd R a f a e l și-a compus tabloul „Purtarea crucii", el a găsit că este absolut evident să confere maximum de claritate figurii lui Christos căzut, plasîndu-l în același timp, în cadrul imaginii, la locul cel mai potrivit, cerut de plăsmuirea a cărei coordonată principală era claritatea. Personaj central, el era astfel rînduit să ocupe și primul plan spațial. R u b e n s, în schimb, a pornit de la o bază complet diferită. Îndepărtînd din drumul său atît viziunea plană, cît și tectonicul, în folosul unei impresii de mișcare, el a socotit că este viu numai ceea ce produce impresia impreciziei. În tabloul său (il. 48), atletul care susține crucea cu umărul, e mai important — sub aspect vizual — decît Christos; o umbră întinsă și adîncă contribuie, de asemenea, să disimuleze personajul principal — din punct de vedere spiritual — în așa fel încît motivul corpului căzînd este greu perceput ca formă plastică. Și totuși, n-am putea spune că nevoia legitimă de claritate rămîne nesatisfăcută. Prin mijloace misterioase, spectatorul e condus din toate părțile spre figura, în aparență, neînsemnată a lui Christos, iar motivul prăbușirii este subliniat, prin alte mijloace, ca lucrul cel mai important din acel moment.

E adevărat însă, că această umbrire a personajului principal nu constituie decît unul dintre modurile de aplicare ale principiului enunțat, ea aparține mai mult epocii de tranziție. Artiștii următori vor realiza imagini, în care motivele esențiale vor fi cu desăvîrșire clare, fără ca prin aceasta tabloul în ansamblu să înceteze de a fi învăluit într-o penumbră imprecisă, inexplicabilă și misterioasă. Astfel, istoria „Samariteanului milostiv" (il. 47)— asemănătoare compozițional cu „Purtarea crucii" — n-ar putea fi mai clar povestită decît a făcut-o în 1648 R e m b r a n d t, ajuns la deplina sa maturitate. Nimeni n-a fost însă mai radical în ruperea legăturilor cu arta clasică decît T i n t o r e t t o și aceasta aproape în toate direcțiile.

O narațiune ca aceea reprezentînd „Prezentarea Mariei la templu" (il. 110) pare să reclame cu orice preț o desfășurare a personajelor în lărgime. Fără a renunța la pictarea din profil a personajelor principale, în momentul întîlnirii lor — evitînd, firește, reprezentarea plană pură și proiectînd șirul de scări mai mult oblic, pentru a împiedica crearea unui efect de siluetă — el accentuează puternic forțele centrifuge și centripete ce acționează în cuprinsul imaginii. Femeia văzută din spate și arătînd cu degetul spre Maria, șirul de personaje

din umbra zidului și care poartă, ca un curent continuu, mișcare spre adîncime, ar fi de ajuns — prin simpla lor direcție — să scoată în evidență motivul principal, chiar dacă ar fi lipsite de imensa superioritate ce decurge din proporțiile pe care le dețin în economia tabloului. Figura luminoasă care se află pe trepte, contribuie și ea la intensificarea mișcării în adîncime. Această compoziție în care este acumulată o asemenea energie spațială, e un excelent exemplu pentru un stil în adîncime, ce folosește mijloace esențialmente plastice; în același timp, el este tipic pentru divorțul care s-a produs între accentul imaginii și accentul obiectului. Este absolut extraordinar modul cum se poate ajunge, și pe acest drum, la o claritate a povestirii! Mica figură principală nu e totuși pierdută în spațiu. Susținută de forme care n-au nimic izbitor și prezentată în condiții ce nu se repetă pentru nici o altă figură din tablou, ea se afirmă și, în același timp subliniază relația ei cu marele preot, ca miezul întregii compoziții, deși aceste două personaje sînt despărțite una de cealaltă chiar și prin felul cum e distribuită lumina. Aceasta constituie noutatea, în materie de regie, a lui Tintoretto.

Pentru a înțelege cît de mult a folosit acesta metoda avînd drept bază principiul îmbinării neclarității cu claritatea, e suficient să ne referim la „Plîngerea lui Christos“, una dintre cele mai puternice opere ale sale, în care întregul efect este concentrat la un foarte mic număr de accente (il. 112). Acolo unde pînă acum exista intenția de a conferi oricărei forme o precizie egală, Tintoretto omite, suprimă sau umbrește, făcînd totul imprecis. Pe fața lui Christos apare o umbră purtată (Schlagschatten) ce nu ține de fel cont de elementele plastice, dar lasă în schimb să apară în lumină un fragment din frunte și din partea inferioară a feței, ceea ce acordă ansamblului o valoare neprețuită în sublinierea impresiei de suferință. Și cît de elocvent vorbesc ochii Mariei care se prăbușește leșinată! Întreaga orbită nu este decît o mare cavitate rotundă plină de umbră. Correggio fusese primul care reflectase la asemenea efecte. Dar pictorii cu adevărat clasici, chiar atunci cînd voiseră să trateze umbra în scopuri expresive, n-au îndrăznit niciodată să depășească limitele clarității formei.

Chiar în pictura nordică, acolo unde noțiunea de claritate a fost observată cu mult mai puțină rigoare, scena Plîngerii, cu mai multe personaje, a fost pictată cu cea mai deplină precizie a formelor, în tablouri celebre. Cine nu-și amintește de Quentin Massys sau de Joos van Cleve (il. 113)! Nu există aici nici o singură figură care să nu fi fost precizată pînă în cele mai mici amănunte, și care, în plus, să nu fi fost scăldată într-o lumină ce nu servește acestui scop decît de a susține, încă mai mult, modelarea obiectivă a formelor.

În peisaj, rolul luminii nu a contribuit la precizarea clasică a formelor, ci pentru crearea unei imprecizii de esență barocă. Folosirea maximă a contrastului de lumină și de umbră constituie o achiziție a epocii de tranziție. Acele fîșii clare și întunecate, folosite de predecesorii și de contemporanii lui Rubens

— să ne amintim peisajul „Sat pe malul fluviului" de Jan Brueghel cel Bătrîn, din 1604 (il. 118) — unifică tot atît cît despart, și deși divizează tabloul în fragmente ce nu contribuie la semnificația generală a acestuia, ele sînt totuși generatoare de claritate, deoarece coincid cu unele motive aflate în natura terenului. Numai o dată cu deplina dezvoltare a barocului, vom asista la o tratare a luminii diferită, la o răspîndire a acesteia peste întregul peisaj, în suprafețele libere. Vrem să spunem, că de acum înainte va fi posibil să se reprezinte chiar și umbrele aruncate de frunziș pe un zid, sau pădurea străpunsă de razele soarelui.

Printre particularitățile peisajului baroc, trebuie să mai semnalăm și faptul că fragmentarea motivelor nu trebuie să fie legitimată în chip obiectiv. Motivul își pierde caracterul său de evidență imediată, și apar acele vederi ce nu-și mai află interesul în sine însuși; din acest punct de vedere, pictura de peisaj oferă posibilități mai mari decît portretul sau scena istorică. Să luăm ca exemplu „Strada din Delft" (il. 119), de Vermeer, în care artistul nu reprezintă în ansamblu nici strada, și nici măcar o singură casă. «Vedutele»[1] arhitectonice pot fi, din punct de vedere obiectiv, pline de conținut, ele trebuie să facă însă impresia că scopul lor n-a fost acela de a ne comunica o situație bine determinată. Imaginile reprezentînd Primăria din Amsterdam devin artistic posibile, cînd le privim fie dintr-o perspectivă puternic recursiată, fie — cînd vederea e frontală — atunci cînd le scădem din importanță, în raport cu elementele înconjurătoare.

În ceea ce privește interioarele de biserici, vom da ca model pentru stilul vechi o lucrare a acelui artist conservator care a fost Pieter Neefs cel Bătrîn: imaginea este obiectiv netă, interpretarea luminii, cam neașteptată, dar totuși în esență, pusă în slujba formei; lumina îmbogățind forma, fără a se deslipi de ea (il. 120). În contrast cu acest mod de reprezentare apare stilul modern al lui E. de Witte (il. 122), la care eclerajul este, aprioric, irațional. El răspîndește lumina la întîmplare, pe paviment, pe pereți, pe coloane, în spațiu, creînd fără alegere atît claritate cît și neclaritate. Nu interesează aici prea mult complicațiile arhitecturii, ci felul cum a fost înțeles spațiul, în funcție de modul perceperii acestuia de către ochi, căruia i se oferă o problemă inepuizabilă, peste putință de rezolvat în întregime. Totul pare foarte simplu, și totuși nu e astfel, deoarece lumina — ca un element incomensurabil — s-a despărțit de formă.

Impresia aceasta se mai datorește și faptului că forma, deși satisfăcătoare pentru privitor, nu mai apare în totalitatea ei. În orice desen baroc, trebuie să sesizăm în reprezentare diferența față de desenul unui artist primitiv, a cărui viziune nu a fost încă suficient formată. Într-un caz e vorba de o neprecizie conștientă, în timp ce în celălalt, de una inconștientă. Între ele se plasează însă o fază în care artiștii au urmărit să redea imagini de cea mai desăvîrșită precizie.

---

[1]) Cuvînt italian desemnînd un gen de pictură sau de gravură prin care o vedere de oraș sau un peisaj oarecare sînt reprezentate cu cea mai exactă și obiectivă precizie (N. tr.).

Nicăieri acest lucru nu reiese cu mai mare evidență decît în modul cum a fost înfățișată figura umană.

Ne vom referi din nou la splendidul exemplu al femeii nude culcate, motiv pe care Tițian l-a preluat de la Giorgione. E mai bine să ne oprim la Tițian (il. 91), decît la modelul pe care l-a imitat, deoarece numai aici regăsim versiunea originală în care au fost desenate picioarele, vreau să spun, motivul indispensabil al labei piciorului, vizibilă dincolo de gamba ce-l acoperă. Desenul apare ca o minunată autorevelare a formei; totul se concentrează, ca de la sine, pentru ca efectul să nu slăbească aici nici un moment. Punctele esențiale de joncțiune sînt total dezvăluite, și fiecare fragment se oferă îndată ochiului, în dimensiunile și forma lui caracteristică. Arta se îmbată aici de voluptatea preciziei, față de care chiar noțiunea de frumusețe, luată într-un sens limitat, apare ca ceva secundar. Nu vom acorda acestei strălucite realizări întreaga ei valoare, decît raportîndu-ne la fazele premergătoare acesteia, gîndindu-ne deci, cît de departe au fost un Botticcelli sau un Piero di Cosimo de acest fel de viziune. Nu pentru că ar fi fost mai puțin dotați, ci pentru că sensul acestor lucruri, nu era destul de limpede pentru epoca lor.

Dar și pentru « soarele » reprezentat de viziunea lui Tițian a sosit un amurg. Pentru ce veacul al 17-lea nu mai produse imagini asemănătoare celor create de acel mare artist? S-a schimbat idealul frumuseții? Desigur, dar în plus, arta în felul cum a fost înțeleasă de el începe să pară prea voită, academică. „Venus" de Velázquez (il. 92) renunță să mai fie văzută în totalitate și într-un contrast firesc al formelor. Ea reprezintă, pe alocuri, exagerări, alteori, disimulări, iar felul prin care șoldurile sînt scoase în evidență nu mai are nimic din claritatea clasică; și tot astfel, dispariția brațului sau a unei gambe. Dacă în imaginea lui Giorgione, reprezentînd pe „Venus", extremitatea piciorului ar fi fost acoperită, ar fi lipsit de îndată ansamblului ceva esențial, pe cînd aici suprafețe mult mai întinse au fost acoperite, fără să se mai producă nici un fel de surpriză. Din contră, prin aceasta a crescut însăși farmecul reprezentării și dacă, vreodată, se mai înfățișează un corp în întregime, pictorul are totdeauna grijă să sugereze că aceasta s-a produs întîmplător, și nicidecum de dragul spectatorului.

Numai în legătură cu întreaga tendință clasică putem înțelege eforturile lui Dürer pentru reprezentarea formei umane; eforturi teoretice deoarece, în mod practic, el însuși nu a putut să le dea urmare. Gravura sa din 1504, „Adam și Eva", nu este conformă idealului de frumusețe la care a ajuns mai tîrziu și totuși, datorită desenului său absolut precis, ea aparține deja ordinei clasice. Atunci cînd tînărul Rembrandt reia într-o gravură aceeași temă, pentru el reprezentarea scenei păcatului originar a fost mai importantă decît aceea a nudului. De aceea se poate face mai bine o paralelă cu Dürer pornind de la desenele sale mai tardive cu nuduri prezentate separat.

De o extremă simplicitate, „Femeia cu săgeata“ (il. 117), este un exemplu capital al stilului tîrziu al lui Rembrandt. În problema ce ne preocupă, ea constituie pandantul Venerei lui Velázquez. Esențial în această reprezentare nu este corpul în sine, ci mișcarea care, și ea, nu e decît un val în mișcarea generală a imaginii. Aproape nu ne mai gîndim la ceea ce s-a pierdut, ca precizie obiectivă, prin acoperirea membrelor, atît de elocvent se exprimă motivul principal. Grație ritmului fascinant al luminilor și umbrelor în care e învăluit corpul, efectul trece dincolo de ceea ce ar fi putut da simpla formă plastică. Acesta e secretul formulărilor tîrzii ale lui Rembrandt: lucrurile par foarte simple, și ele stau totuși în fața noastră ca niște minuni. Nu mai e cîtuși de puțin nevoie de disimulări sau imprecizii artificiale; pictorul a ajuns în măsură să obțină dintr-o pură frontalitate, sau dintr-un ecleraj absolut obiectiv un asemenea efect, ca și cum nu ne-am mai afla în prezența unor realități particulare obișnuite, ci într-un punct unde acestea ar fi suferit o totală transfigurare. Mă gîndesc la acea imagine reprezentînd așa-numita „Logodnică evreică“ de la Amsterdam: un bărbat pune mîna pe pieptul femeii. O prezentare de o precizie absolut clasică, dar totul apare învăluit într-un fel de vrajă, de-o inexplicabilă forță de sugestie, ce constă tocmai în imprecizia imaginii.

La Rembrandt vom fi întotdeauna înclinați să explicăm această enigmă prin magia culorilor, prin felul cum lumina răsare din umbră. Și nu pe nedrept. Însă stilul lui Rembrandt nu este decît o variantă particulară a stilului general al epocii sale. Întregul impresionism se bazează pe această misterioasă imprecizie a formei date, și tot astfel un portret de Velázquez, pictat «prozaic», în plină lumină de zi, poate avea farmecul decorativ al oscilării între claritate și umbră. Formele sînt modelate, desigur, în lumină, dar aceasta, la rîndul ei, se bucură de o existență proprie, părînd să se dezvolte și să joace liber pe suprafața formelor.

4. Elementul istoric și național

Cel mai mare serviciu pe care Italia l-a adus Occidentului a fost acela de-a fi reînviat, pentru prima dată în arta modernă, noțiunea de claritate absolută. Ceea ce a contribuit să facă din Italia cea mai înaltă școală a desenului, nu a fost un anumit « bel canto » al conturului, ci faptul de-a fi obligat forma să se înscrie, în întregime, în limitele acestui contur. Pentru glorificarea unei figuri ca aceea a Venerei culcate de Tițian (il. 91), se pot spune tot felul de lucruri; esențial însă în constituirea ei rămîne numai modul prin care conținutul plastic a exprimat structura formelor cu o desăvîrșită melodicitate.

Firește, acest principiu al clarității absolute n-a fost o noțiune existentă de la începutul Renașterii. Pe cît de atenți sînt artiștii primitivi pentru a-și exprima

cu precizie mesajul pe care vor să-l transmită, tot atît de puțin dotați sînt ei să reprezinte de la început lumea formelor cu o claritate deplină. Spiritul nu le este încă destul de treaz pentru aceasta. Claritatea se amestecă cu neclaritatea nu din lipsă de mijloace, ci pur și simplu, pentru că exigența unei clarități absolute nu și-a făcut încă apariția. Neclaritatea inconștientă din epoca preclasică este numai aparent înrudită cu cea conștientă a barocului.

Cu tot avansul pe care Italia l-a avut întotdeauna asupra pictorilor nordici, în ceea ce privește dorința de claritate; sîntem uimiți să constatăm cîte licențe și-au permis în această direcție în Quattrocento chiar artiștii din Florența. Astfel, în Capela Medici, în partea cea mai vizibilă din ansamblul frescelor lui Benozzo Gozzoli, apare un cal văzut din spate, a cărui parte anterioară este în întregime acoperită de figura călărețului. Vizibil nu rămîne decît un tors, pe care spectatorul îl poate, firește, completa destul de ușor cu mintea, dar pe care arta Renașterii depline l-ar fi respins ca ceva cu totul insuportabil din punct de vedere optic. Aceeași observație se poate face și în ceea ce privește aglomerarea de figuri din planurile din fund: înțelegem intenția artistului, dar desenul nu oferă privirii destule puncte de sprijin spre a-i permite să-și reprezinte imaginea în totalitatea sa.

S-ar putea obiecta că pentru o reprezentare de mase, nu s-ar fi putut găsi o altă soluție. Este suficient însă să aruncăm o singură privire spre imaginea cu „Prezentarea Mariei la templu" de Tițian, pentru a înțelege care au fost și posibilitățile artei din Cinquecento. Și aici sînt multe personaje, astfel că nu e cu putință de a evita cu totul numeroase secționări; imaginația este totuși pe deplin satisfăcută. Este vorba de aceeași deosebire ce separă grămada de figuri a unui pictor ca Botticelli sau Ghirlandajo, de clara bogăție a unui cinquecentist roman. Să ne amintim numai de felul cum a pictat Sebastiano del Piombo mulțimea, în tabloul „Învierea lui Lazăr".

Contrastul e încă mai izbitor atunci cînd, trecînd, la arta nordică, privim de la Holbein și Dürer, înapoi spre arta lui Schongauer și a generației lui. Schongauer s-a străduit mai mult decît toți contemporanii lui să ajungă la o claritate a imaginii, și totuși, pentru spectatorul format în gustul secolului al 16-lea, este adesea foarte greu să desprindă ceea ce e esențial în acea rețea de forme confuze și să obțină astfel o reprezentare globală, plecînd de la niște forme împrăștiate și fragmentate.

Vom da ca exemplu o gravură din ciclul Patimilor de Schongauer, „Christos în fața lui Ana" (il. 116). Christos este destul de înghesuit de mulțime, dar să trecem peste aceasta. Deasupra mîinilor sale legate cruciș, apare o mînă ce ține funia cu care e legat de gît: cui i-ar putea aparține? Căutăm și mai găsim lîngă cotul lui Christos o altă mînă, învelită într-o mănușă de fier și ținînd o halebardă. Sus, deasupra umărului, apare un fragment de cap cu o

cască: acesta e proprietarul mîinilor. Dacă ne mai uităm foarte atent, putem descoperi și un picior cuirasat, care completează figura în partea de jos.

Credem că este cam mult să cerem ochiului să culeagă și să adune asemenea « membra disjecta »; secolul al 15-lea gîndea însă altfel. E de la sine înțeles că există și figuri reprezentate în întregime, iar exemplul pe care l-am dat se referă la o figură secundară; nu trebuie să uităm însă că aceasta se află într-o legătură directă cu personajul ale cărui suferințe sînt povestite.

În schimb, cît de simplu și de comprehensibil se desfășoară povestirea unei scene similare făcute de D ü r e r în gravura reprezentînd pe „Christos în fața lui *Caiafa*" (*il.* 11)! Personajele se disting unele de celelalte fără cea mai *mică* dificultate, și fiecare motiv este limpede și lesne perceput, atît ca detaliu, cît și în ansamblu. Ne dăm seama îndată că aici s-a săvîrșit o reformă în viziune, de aceeași însemnătate ca cea înfăptuită, în ordinea gîndirii, prin graiul limpede al lui Luther. Iar arta lui H o l b e i n — în raport cu cea a lui D ü r e r — apare ca împlinirea unei făgăduințe.

Este de la sine înțeles că asemenea paralele nu fac decît să exprime, mai inteligibil, transformarea ce s-a operat, atît în desenul formei particulare, cît și în regia povestirii. Dar elementul mai important pe care l-a adus veacul al 16-lea în ceea ce privește claritatea obiectivă, este și apariția unei clarități de ordin subiectiv, ce face ca efectul sensibil pe care-l produce să coincidă complet cu conținutul obiectiv al imaginii. Am considerat ca o particularitate tipic barocă faptul că accentele necesare expresiei și cele obiective se despart, sau, cel puțin, fac impresia că nu datorează nimic acestora din urmă. Ceva similar realizase, neintenționat, și arta preclasică. .Desenul părea că-și țese plasa *numai pentru* sine. Gravurile lui D ü r e r din ultima perioadă nu sînt mai sărace în efecte decorative decît cele timpurii, dar acest rezultat provine din cauze obiective, compoziția și eclerajul fiind în slujba unei precizii ce ține de natura lucrurilor, în timp ce, în prima fază, elementele obiective și cele neobiective erau încă nedespărțite. Nu se poate contesta că exemplul artei italiene a avut un rol « purificator » în această privință, dar italienii n-ar fi putut deveni niciodată un model, dacă antichitatea, purtătoarea unei structuri înrudită cu ei, nu le-ar fi venit în întîmpinare pentru a le arăta drumul. În schimb, imaginația nordică a avut întotdeauna ca trăsătură particulară înclinația de a se dărui jocului liniilor și a petelor colorate, ca și cum aceasta ar fi fost singura modalitate de exprimare a vieții. Imaginația italiană este mai puțin liberă; ea nu cunoaște feeria.

Și totuși, în plină Renaștere italiană, întîlnim pe un C o r r e g g i o, la care acul magnetic se depărtează serios de polul preciziei. El se străduiește consecvent să umbrească forma *obiectivă* și *să silească realitatea cunoscută* să îmbrace o nouă aparență, grație unor interpătrunderi de linii și a unor motive, derutante la prima vedere. C o r r e g g i o leagă elemente neomogene și separă altele omogene. Fără a pierde contactul cu idealul epocii sale, arta lui ocolește totuși, în

mod intenționat, ceea ce este absolut clar. B a r o c c i o, T i n t o r e t t o merg pe urmele sale. Exact în punctul unde se așteaptă o deslușire, personajul este tăiat de cutele unei draperii. La motivele în înălțime, forma cea mai vizibilă e tocmai aceea lipsită complet de accent. Elementul neînsemnat crește, cel însemnat devine mic, și uneori se întind spectatorului adevărate curse.

Asemenea ambiguități nu constituie însă ultima etapă, ci sînt mai mult produse ale fazei de tranziție. Repetăm lucruri cunoscute atunci cînd afirmăm: intenția artistului a fost de a obține o impresie generală, independentă de situația obiectivă, fie prin dinamica formelor, fie printr-o anumită interpretare a luminii și a culorilor. Pentru asemenea efecte, arta nordică s-a dovedit deosebit de receptivă. La Maeștrii Dunării-de-jos, ca și la cei din Țările-de-Jos, întîlnim încă de la începutul veacului al 16-lea cazuri uimitoare de libertate de tratare a imaginii. Și atunci cînd, mai tîrziu, — în „Purtarea crucii" (1564), sau în „Convertirea sf. Paul" (1567), — un P i e t e r B r u e g e l, de pildă, tratează tema principală la dimensiuni mici acordîndu-i o atenție limitată, aceasta este, la rîndul ei, o manifestare caracteristică stilului de tranziție. Elementul esențial îl constituie însă faptul că există acum o capacitate, general răspîndită, pentru redarea aparențelor ca atare, fără altă preocupare pentru natura obiectivă a lucrurilor reprezentate. Mergînd pe această pantă, pictorul va ajunge să folosească un prim plan « supradimensionat », ca și cum ar fi privit de la cea mai scurtă distanță, în pofida protestelor pe care i le-ar putea aduce o optică rațională. Posibilitatea de a percepe lumea ca o juxtapunere de pete colorate se bazează pe o dispoziție sufletească similară. Acolo unde și-a făcut apariția acest fenomen s-a îndeplinit și marea metamorfoză ce constituie conținutul propriu-zis al evoluției artei occidentale. Astfel, explicațiile acestui ultim capitol se leagă de cele expuse în tema primului, prezentat la începutul lucrării de față.

Se știe că secolul al 19-lea a tras din aceste premise concluzii mult mai ample, dar numai după ce pictura a trebuit să revină la începuturile ei. Reîntoarcerea la linie, care s-a produs pe la 1800, a însemnat firește și revenirea la aparența pur obiectivă a reprezentării. Din acest punct de vedere arta barocului a suferit o critică, ce nu putea duce decît la o condamnare nimicitoare, dat fiind faptul că s-a socotit că tot ceea ce nu reprezintă o formă obiectivă, trebuia să fie îndepărtat ca « manierism ».

Arhitectura

Noțiunile de claritate și de neclaritate, așa cum le înțelegem aici, se leagă mai mult de latura decorativă decît de cea imitativă a artei. Există o frumusețe ce reiese dintr-un ansamblu de forme clare și direct perceptibile. Alături de ea, există însă și o alta ce-și află principiul în ceea ce nu e pe deplin sesizabil, în ceea

ce în chip misterios nu-și dezvăluie niciodată complet fața, și prin soluții multiple, pare să se modifice cu fiecare moment. Primul tip e cel clasic; al doilea e acela al arhitecturii și ornamentației baroce. În primul, avem de-a face cu o desăvîrșită și neîntrecută precizie în suprapunerea aparenței cu forma, în celălalt, cu o tratare a formei într-un mod destul de precis pentru a satisface ochiul, dar nu suficientă pentru ca spectatorul să n-aibă impresia că n-a ajuns la capătul posibilităților variate incluse în imagine. În acest mod goticul flamboiant a depășit goticul propriu-zis, iar barocul, Renașterea clasică. Nu este adevărat că individul își află desfătarea numai în ceea ce e cu desăvîrșire clar; curînd el năzuiește spre ceea ce nu i se dezvăluie niciodată pe deplin. Oricît de diverse ar fi variantele stilistice postclasice, ele prezintă aceeași notă caracteristică, ce constă în faptul că toate se sustrag unei perceperi imediate și complete.

E firesc ca fiecare să se gîndească mai întîi — în legătură cu aceasta — la un simplu proces de creștere a bogăției formale, altfel spus, la modul în care motivele — arhitectonice sau ornamentale — s-au dezvoltat devenind tot mai abundente, tocmai pentru că ochiul cere mereu probleme mai complicate. Dar nu exprimăm esențialul atunci cînd reducem această diferență la dificultatea de rezolvare a problemelor ce se pun ochiului: în realitate este vorba de două țeluri de artă, total deosebite, în însăși principiul lor. Problema nu este de a se ști dacă opera poate fi percepută mai ușor sau mai greu, ci dacă ea poate fi deplin sau numai incomplet sesizată. Chiar cercetînd în repetate rînduri o operă barocă, ca Scara Spaniolă de la Roma, ea nu va dobîndi claritatea pe care o resimțim de îndată, atunci cînd sîntem în fața unei opere din Renaștere; ea își păstrează secretul, chiar atunci cînd îi cunoaștem formele pe dinafară, și pînă în cele mai mici detalii.

După ce arhitectura clasică părea să-și fi găsit o expresie definitivă în legătură cu raportul dintre pereți și articulații, coloane și intablamente, elementele susținătoare și cele susținute, a sosit un moment în care toate aceste formulări au fost resimțite ca un sentiment de constrîngere, ca ceva înțepenit, rigid și lipsit de viață. Schimbările ce s-au efectuat atunci nu s-au raportat numai la unele detalii cu caracter sporadic; s-a produs o transformare în însăși principiul de bază al arhitecturii. Noul «credo» suna astfel: nu este posibil de-a se crea ceva finit și definitiv; viața și frumusețea arhitecturii constă în nefinisarea imaginii, în faptul că ea, ca o eternă devenire, întîmpină pe privitor cu înfățișări mereu înnoite.

Nu e vorba de o fantezie puerilă, dornică să-și încerce toate posibilitățile, dizolvînd și descompunînd formele simple și raționale ale Renașterii, ci de o voință de a desființa limitele formei închise în sine. Se spune pe bună dreptate: formele vechi au fost dezbrăcate de vechiul lor sens și deși persistă, ele sînt folosite numai în mod arbitrar «de dragul efectului». Dar acest arbitrar are un scop bine determinat: prin devalorizarea formei obiective, izolate și precise se urmărește

să se creeze impresia unei mişcări globale, misterioase. Şi chiar dacă vechiul sens al formelor a dispărut, nu rezultă prin aceasta întronarea unui nonsens. Numai că impresia care se degajă din contemplarea formelor arhitectonice ce se desfăşoară la palatul Zwinger din Dresda, cu greu s-ar putea repeta la o clădire bramantescă, căreia trebuie să-i aplicăm alţi termeni. Să facem sensibilă această diferenţă printr-o comparaţie: forţele efervescente ale barocului, imposibil de sesizat în întregime, se comportă, raportate la cele precis sesizabile ale Renaşterii, tot astfel ca şi modul cum a fost interpretată lumina de R e m b r a n d t, faţă de cel al lui L e o n a r d o: în timp ce acesta din urmă modelează numai cu ajutorul formelor clare, celălalt însă lasă lumina să plutească peste imagine, în mase furişate şi misterioase.

Cu alte cuvinte, claritatea clasică înseamnă reprezentarea cu ajutorul unor forme de o stabilitate absolută, în timp ce neclaritatea barocă reprezintă redarea formei ca schimbătoare, într-o veşnică devenire. În numele acesteia din urmă au avut loc toate transformările formei clasice prin multiplicarea elementelor ei ca şi toate deformările suferite de formele vechi prin combinaţii, în aparenţă, absurde. Claritatea absolută, în sens de consolidare a formei, a fost socotită ca un motiv de contradicţie cu natura, şi care din această cauză, trebuie să fie respins.

Întrepătrunderi şi întretăieri de linii şi planuri au existat din totdeauna. Dar e cu totul altceva de a le socoti drept un fenomen secundar şi neesenţial, sau de a le investi cu un accent decorativ determinant. Barocul se complace în aceste secţionări. În loc de a se mulţumi să dispună formele unele în faţa celorlalte, sau una tăind pe cealaltă, el se desfată contemplînd o nouă configuraţie ce-a rezultat din întretăierea lor. Pentru aceasta, el nu lasă privitorului alegerea punctelor de vedere sub care poate privi aceste întretăieri, ci le implică încă de la început, ca elemente indispensabile, în însăşi dispoziţia arhitectonică.

Orice întretăiere contribuie la neclaritatea aparenţei formelor. Orice galerie superioară (emporiu) întretăiată de coloane sau de pilaştri va apare, fireşte, mai puţin clară decît dacă s-ar oferi privirii fără nici un fel de impediment. Din această cauză privitorul aflat într-o asemenea încăpere — în Biblioteca Curţii din Viena (Hofbibliothek), sau în biserica mănăstirii din Andechs lîngă Ammersee, de plidă — va fi tentat să schimbe în repetate rînduri punctele de privire. Aceasta nu dintr-o necesitate de a-şi explica mai uşor configuraţia părţilor ascunse, sau de-a pune la încercare eficacitatea elementelor formale — aceasta se dezvăluie cu destulă pregnanţă pentru a nu mai suscita nici un fel de nelinişte — ci pentru simplul motiv că din fiecare punct la care ajunge înconjurînd clădirea, descoperă mereu aspecte cu totul noi. În ultimă analiză, scopul lui va fi de-a descoperi punctele în care formele se întretaie — nici nu se va mai gîndi la aşa ceva — ci de-a cuprinde cu privirea un număr cît mai mare de aspecte, potenţial existente. Aspectele fiind infinite, scopul lui nu va fi niciodată atins.

Aceste considerații sînt valabile — firește într-o măsură mai modestă — și pentru ornamentica barocă.

Barocul se bazează pe un sistem de întretăieri, adică pe un sistem în care vizibilitatea apare incompletă și instabilă, chiar acolo unde, din cauza unei dispoziții arhitectonice speciale — frontale, de pildă — imprecizia nu și-ar găsi locul.

Ne-am mai referit și înainte la faptul că barocul evită frontalitatea clasică. Va trebui să reexaminăm această problemă și din punctul de vedere al clarității. Orice gen de perspectivă nefrontală atrage întotdeauna după sine întretăieri de planuri, din care rezultă o oarecare imprecizie optică. Acest fenomen se poate lesne constata observînd faptul că, din cele două laturi — absolut egale — ale unei curți sau ale unui interior de biserică, cea de la care se privește va apare — forțamente — mai mare. Această iluzie nu va fi nimănui dezagreabilă. Din contră: știind foarte bine care e aspectul real al lucrurilor, apreciem cu atît mai mult o imagine ce se depărtează de aspectul lor obișnuit. Un castel din epoca barocă se pretează la acest fel de viziune, prin șirurile de construcții ce-și corespund și care sînt dispuse într-un larg hemiciclu, în jurul unei clădiri centrale (de exemplu, castelul Nymphenburg). Imaginea cea mai puțin tipică este aceea pe care o prezintă o perspectivă frontală. Ceea ce ne permite să facem o astfel de afirmație nu se bazează numai pe documentele ilustrative contemporane, ci și pe indicațiile pe care ni le furnizează direcția străzilor și a căilor de acces la respectivul monument (il. 120). Ca prototip al acestui fel de clădire, va trebui să ne referim din nou la atît de des menționata piață cu colonade în fața bisericii sf. Petru, de Bernini.

Arta clasică fiind o artă a valorilor tactile, se înțelege de la sine că pentru ea este capital de a lăsa ca aceste valori să apară în cea mai deplină vizibilitate; spațiul conceput în cele mai juste proporții este menținut în limite absolut precise, iar decorația este accesibilă ochiului pînă în cele mai mici detalii. Barocul însă— care și el recunoaște prezența frumuseții în simpla apariție a unei imagini vizuale — deține posibilitatea de-a căuta expresia artistică în forme neclare, a căror semnificație este mai misterios învăluită. Mai mult decît atît, el nu-și va putea realiza idealul decît în aceste condiții.

A ști prin ce se deosebește frumusețea unei săli din Renaștere — al cărei efect se bazează pe o serie de raporturi geometrice — de frumusețea unei săli cu oglinzi în stil rococo, nu e numai o problemă de tactilitate sau de non-tactilitate, ci și o problemă de claritate și de non-claritate. O asemenea sală cu oglinzi este ceva extraordinar de pictural, dar, în același timp, și extraordinar de neclar. Creații de acest gen presupun faptul că exigențele în legătură cu precizia aparenței au suferit o transformare radicală, și că de acum înainte există și o frumusețe a impreciziei, ceea ce pentru un clasic ar fi sunat ca un paradox. Aceasta, cu o rezervă totuși necesară întotdeauna și anume ca imprecizia să nu meargă pînă acolo încît să producă un sentiment de neliniște.

Pent.u arta clasică, frumusețea și vizibilitatea absolută coincid în mod desăvîrșit. Pentru ea nu există nici un fel de unghiuri de vedere transversale, misterioase, nici un fel de adîncimi crepusculare, nimic din scînteierea unei ornamentații ce nu s-ar putea recunoaște pînă în detaliu. Totul se dezvăluie în toată plenitudinea, de la prima privire. Dimpotrivă, barocul evită din principiu de-a lăsa să apară limitele formei, prezentînd imaginea în totalitatea ei. În bisericile sale, el nu se mai mulțumește să facă din lumină un factor horărîtor, conferindu-i o semnificație nouă — de ansamblul ordin pictural — ci-și dispune în asemenea mod încăperile, încît să nu se dezvăluie dintr-o dată privirii și să percepem mereu în el ceva niciodată pe deplin rezolvat. Să ne facem mai bine înțeleși: și interiorul bramantesc al bisericii sf. Petru din Roma nu poate fi perceput dintr-o dată și în întregime; dar în orice punct ne-am afla, știm foarte bine la ce trebuie să ne așteptăm. Ceea ce dorește barocul este crearea unei tensiuni, pentru care nu trebuie să existe niciodată o rezolvare deplină. Nu există nici o artă mai inventivă în compoziții spațiale surprinzătoare decît arta germană din veacul al 18-lea, mai ales în marile biserici mănăstirești și în cele de pelerinaj ale Germaniei de Sud. Această impresie de mister a putut fi însă obținută și în construcții cu totul modeste, așa cum este Capela sf. Ioan-Nepomuk de la München, a fraților A s a m , care constituie pentru imaginație o sursă inepuizabilă de surprize.

Una din inovațiile Renașterii, față de arta primitivă, anterioară, a fost aceea de a limita rolul ornamentației, în așa fel încît să se mărginească a susține efectul ansamblului. Barocul se sprijină pe același principiu ajungînd însă la rezultate diferite, deoarece el nu mai susține în mod necondiționat postulatul preciziei în toate detaliile. Ornamentația Teatrului Rezidențial (Residenz-Theater) din München cere să nu fie examinată în amănunt. Ochiul percepe punctele principale, între ele rămînînd zone întregi de o precizie incertă; fără îndoială, intenția arhitectului nu a fost cîtuși de puțin să ne lămurească forma printr-o cercetare de aproape. Cu o cercetare de aproape nu ne-ar rămîne în mînă decît o coajă goală, sufletul acestei arte nu se revelează însă decît celui în stare să se lase pradă farmecului scînteietor al ansamblului.

Prin aceste observații, n-am adus nimic nou; trebuia însă să mai cuprindem încă o dată împreună afirmările precedente, din punctul de vedere al preciziei obiective. În fiecare capitol de care ne-am ocupat, noțiunea de baroc semnifică, de fapt, un fel de neclaritate.

Formele nu se unesc într-o imagine picturală și nu creează impresia unei mișcări generale și independente, decît dacă valorile proprii fiecăreia dintre ele nu se fac resimțite prea categoric. Dar atunci de ce altceva este vorba decît de o slăbire a clarității obiective? Acest lucru poate merge atît de departe încît umbra poate absorbi aproape în întregime unele părți. Din punctul de vedere al picturalității,

acest rezultat trebuie să apară ca dezirabil, iar interesul unei reprezentări obiective nu poate fi contrariat în nici un fel prin aceasta. Și astfel cele patru perechi de noțiuni antitetice, de care ne-am ocupat mai înainte, se pot completa cu cea pe care o discutăm acum. Ceea ce este articulat este mai clar decît ceea ce nu este; limitatul, mai clar decît ilimitatul, și așa mai departe. Tot ceea ce arta « decadentă », sau pretinsă ca atare, folosește în materie de motive lipsite de claritate, e rezultatul unei exigențe de ordin artistic, tot atît de legitimă ca și aceea care stă la baza artei clasice.

Această constatare implică concluzia că aparatul formal e identic într-o parte și în cealaltă. Ceea ce importă în prealabil este ca forma să fi fost deplin cunoscută, înainte de a fi transpusă într-o nouă înfățișare. Chiar atunci cînd barocul frînge frontoanele complicîndu-le, amintirea formelor originare ale acestora trăiește mai departe, numai că vechile lor forme, ca și cele ale fațadelor sau ale interioarelor, nu mai sînt resimțite ca niște realități viabile.

A trebuit să apară un nou clasicism, pentru ca formele «pure» să mai poată fi din nou generatoare de viață.

Pentru a ilustra întreg acest capitol, ne vom mărgini să prezentăm comparativ numai două vase: unul reprezintă o gravură de W. Hollar, după un desen de Holbein (il. 121), iar celălalt o vază rococo din grădina Schwarzenberg de la Viena (il. 123). În primul caz avem de-a face cu frumusețea unei forme ce se dezvăluie în întregime, în celălalt cu o frumusețe a ceva ce nu va putea fi niciodată sesizat în întregime. Modelarea și tratarea suprafețelor sînt tot atît de caracteristice ca și modul cum sînt indicate conturele. La Holbein, forma plastică se rezolvă într-o siluetă perfect clară și desăvîrșit exhaustivă; desenul ornamental nu numai că ocupă întreaga suprafață ce-i este destinată ca un motiv de-o supremă exactitate și puritate, dar își bazează forța de expresie pe faptul că poate fi sesizat dintr-o singură privire. Artistul rococo, din contră, a evitat din principiu ceea ce fusese urmărit atît de consecvent în desenul lui Holbein: putem încerca orice, forma nu se va lăsa niciodată percepută și fixată complet, și în înfățișarea sa « picturală » va exista întotdeauna ceva pe care privirea va fi incapabilă să-l epuizeze.

CONCLUZIE

1. Istoria internă și cea externă a artei

Nu se face o comparație fericită atunci cînd se definește arta ca o oglindă a vieții, iar o prezentare a istoriei artei considerată ca o istorie a «expresiei», riscă să se îngrădească în limitele unei unilateralități nefaste. Putem pune în evidență oricît am voi conținutul material al unei opere de artă, pînă la sfîrșit tot sîntem obligați să ținem seamă de faptul că « organismul slujind expresiei » n-a fost întotdeauna același. Firește că arta a prezentat în decursul timpurilor conținuturi foarte diferite, dar acest lucru nu e suficient pentru a explica variațiile ce s-au înregistrat mereu în ceea ce privește modurile de reprezentare: limba însăși a suferit transformări radicale, atît în gramatică, cît și în sintaxă. Nu ne referim numai la constatarea că limba se deosebește în funcție de locuri diferite — aceasta se admite ușor — dar ea posedă legile sale proprii de dezvoltare, față de care cel mai puternic talent individual nu a putut ajunge decît la o anumită formă de expresie, ce nu întrece prea mult posibilitățile generale ale epocii. E drept că aici ni se poate obiecta că mijloacele de expresie n-au putut fi cucerite decît progresiv. Dar nu la aceasta ne gîndim: atunci cînd arta ajunge să atingă mijloacele sale de expresie cele mai desăvîrșite, ea se transformă. Cu alte cuvinte: conținutul universului nu se cristalizează, din punctul de vedere al vizualității, într-o formă imuabilă. Sau, pentru a reveni la prima imagine: viziunea nu e o oglindă permanent identică, ci o forță vitală de percepere a universului, ce-și are propria sa istorie interioară și care a trecut prin mai multe trepte de dezvoltare.

Obiectul lucrării de față a fost tocmai de-a se urmări schimbarea petrecută în forma viziunii, redusă la contrastul dintre tipul clasic și cel baroc. Scopul nostru n-a fost să analizăm arta secolului al 16-lea față de cea a secolului al 17-lea, infinit mai bogată și mai vie, ci numai schema posibilităților viziunii și ale modelării, în cuprinsul cărora arta s-a manifestat, și a trebuit să se manifeste, într-o direcție sau în cealaltă. Atunci cînd am dat exemple, a trebuit firește să ne oprim la o operă individuală, dar tot ceea ce s-a spus despre Rafael și Ti ți-

an, despre Rembrandt și Velázquez, nu făcea decît să lumineze calea dezvoltării generale, și nu să pună în evidență valoarea specifică a fiecărei lucrări luate în parte. Pentru aceasta, ar fi trebuit să spunem mai multe și cu mai mare exactitate. Pe de altă parte însă, era inevitabil să ne ocupăm de operele cele mai importante, deoarece, în ultimă analiză, direcțiile de dezvoltare ale artei pot fi descifrate, cu mai mare claritate, tocmai în aceste opere eminente; ele constituie cele mai sigure indicatoare ale drumului urmat de artă, într-o anumită epocă.

O altă problemă este de-a se ști pînă la ce punct se poate vorbi, în genere, de două tipuri diferite. Totul este tranziție și un răspuns e greu de dat de către cel care a ajuns la concluzia că trebuie să înțeleagă istoria ca pe-o curgere nesfîrșită. Totuși, necesitatea de-a pune ordine în noianul nelimitat al fenomenelor, cu ajutorul unor puncte de reper, constituie un postulat de autoconservare intelectuală.

Considerat în toată întinderea sa, procesul de transformare a reprezentării a fost redus la cinci perechi de categorii. Le putem numi categorii ale viziunii, fără nici un pericol de confuzie cu categoriile kantiene. Deși manifestă în mod vădit o tendință paralelă ele nu sînt deduse totuși dintr-un singur principiu (pentru un mod de gîndire kantian, ele ar face mai curînd impresia unei asamblări eterogene). E posibil să se mai stabilească și alte categorii — mie nu mi s-au dezvăluit altele — iar cele propuse aici nu sînt atît de înrudite între ele, încît să nu poată fi folosite, parțial, și în alte combinații. Oricum, pînă la un anumit grad, ele se condiționează totuși reciproc și, dacă ne vom feri să înțelegem afirmația următoare ad litteram, ele pot fi privite ca cinci aspecte diferite ale unuia și aceluiași lucru. Există un raport de înlănțuire între noțiunea de linear și plastic și între cea de zone spațiale compacte, ce caracterizează stilul bidimensional clasic; tot astfel, cum forma închisă-tectonică se înrudește în mod firesc cu autonomia diverselor părți și cu claritatea generală ce rezultă din aceasta. Pe de altă parte, claritatea incompletă a formei și urmărirea efectului de ansamblu (mergînd pînă la devalorizarea părții izolate), se leagă de la sine cu fluența atectonică și-și vor găsi cel mai firesc adăpost în sfera unei concepții picturale, impresioniste. Iar dacă „stilul profunzimii" nu pare să aparțină în mod necesar aceleiași familii, putem riposta că tensiunile sale spre adîncime sînt construite exclusiv pe efecte optice, ce n-au o semnificație decît pentru ochi, și nicidecum pentru simțirea plastică.

Putem proba cele afirmate mai sus: printre toate ilustrațiile reproduse în cartea de față, cu greu s-ar putea găsi o singură operă care să nu poată fi folosită ca exemplu pentru oricare din categoriile propuse.

2. Formele imitative și cele decorative

Toate cele cinci perechi de noțiuni pot fi interpretate atît în sens decorativ, cît și în sens imitativ. Există o frumusețe a tectonicului și există un adevăr al

tectonicului; există o frumusețe a picturalului și există un anumit conținut al lumii ce se cere reprezentat prin pictural, și numai prin pictural, și așa mai departe. Nu voim să uităm însă un lucru: categoriile noastre sînt numai forme — forme de concepție și forme de reprezentare — și, ca atare, ele rămîn într-un anumit sens, lipsite de expresie. Aici nu e vorba decît de o schemă, în cuprinsul căreia se poate modela o anumită frumusețe, altfel spus, de un vas în care sînt captate și turnate impresiile produse de natură. Faptul că forma concepției unei epoci are un caracter tectonic — ca în veacul al 16-lea — nu e suficient pentru a explica forța tectonică a statuilor sau tablourilor unui Michelangelo sau ale unui Fra Bartolommeo. A fost necesar ca aici o puternică simțire a « scheletului » imaginii să fi pătruns în schema respectivă, pentru a-i imprima pecetea proprie, de neuitat. Acest mod de exprimare — în relativa sa lipsă de expresie — a părut oamenilor epocii ca ceva de la sine înțeles. Rafael, urmînd prezentarea aceleiași teme a grației și bucuriei de viață, — în compozițiile sale de la Villa Farnesina — n-a căutat altă posibilitate de-a le reda decît umplînd suprafețe cu figuri, într-o formă «închisă», pe cînd Rubens, atunci cînd a desenat cortegiul său de copii cu o ghirlandă de fructe, și-a plasat figurile într-o formă «deschisă», încît ele să nu umple întreg spațiul delimitat de cadru, procedeul folosit constituind pentru amîndoi unica posibilitate de exprimare.

În istoria artei sînt introduse judecăți eronate atunci cînd se pleacă de la impresia pe care ne-o provoacă imagini din epoci diferite, plasate însă unele lîngă altele. Nu trebuie să interpretăm modul lor diferit de exprimare, numai după dispoziția sufletească pe care ne-o suscită. De fapt, ele vorbesc limbaje diferite. Și tot atît de fals este de a voi să comparăm numai în funcție de această dispoziție arhitectura unui Bramante cu cea a unui Bernini. Bramante nu numai că întrupează un alt ideal, însăși modul lui de gîndire este, principial, altfel organizat decît cel al lui Bernini. Arhitectura clasică nu i-a mai părut veacului al 17-lea suficient de însuflețită. Și aceasta decurgea nu din impresia de liniște înțeleaptă și de claritate pe care o degaja clasicismul, ci din felul cum se exprima acesta. Există și cazuri în care artiștii contemporani barocului s-au legănat în aceleași sfere de simțire cu artiștii clasici, rămînînd totuși moderni. Acest lucru reiese cu deosebire din exemplul unor anumite clădiri franceze ale veacului al 17-lea.

Firește că orice formă de viziune sau de reprezentare, va avea tendința să se orienteze, prin însăși origina ei, într-o anumită direcție, va fi mai aptă să înfățișeze o anumită frumusețe, sau un anumit mod de exprimare a naturii (vom reveni asupra acestui lucru); în acest caz, este din nou eronat să se considere categoriile ca ceva lipsit de expresie. Există totuși o posibilitate de înlăturare a acestei neînțelegeri. Mă gîndesc în primul rînd la cercetarea formelor în care se recunoaște prezența vieții, fără însă ca această viață să fie determinată de vreun conținut sufletesc specific.

Cînd este vorba de un tablou sau de o clădire, de un portret sau de un ornament, impresia de viață este înrădăcinată fie într-o schemă, fie în alta, indiferent de coloratura diferită pe care o îmbracă simțirea. Firește că această schimbare de viziune nu se poate disocia de o anumită modificare a concepțiilor în general. Chiar atunci cînd nu e vorba de conținuturi sufletești diferite, valoarea și sensul realității sînt privite dintr-un unghi deosebit. Pentru modul de viziune clasic, esențialul este forma stabilă și permanentă, desenată cu maximum de precizie și cu o claritate absolută, în timp ce pentru viziunea picturală, farmecul și garanția vieții constă în mișcare. Este evident că nici secolul al 16-lea n-a renunțat la motivul mișcării, și desenul lui Michelangelo putea să pară în această privință ca ceva de neîntrecut, dar numai viziunea ce se preocupă exclusiv de aparență, viziunea picturală, a fost cea care a oferit pentru prima dată artei mijloacele de a produce impresia mișcării, în sensul unei continue transformări. Aceasta constituie contrastul decisiv dintre arta clasică și cea barocă. Ornamentul clasic își află semnificația într-o formă statică, în timp ce ornamentul baroc suferă metamorfozări chiar sub ochii spectatorului. Coloritul clasic este o armonie solid stabilită între culori distincte, în timp ce coloritul baroc este întotdeauna rezultatul unei mișcări cromatice, legate de impresia unei « deveniri ». Pentru a-l diferenția de portretul clasic, vom spune despre cel baroc că are drept conținut nu atît ochiul, cît privirea, nu atît buzele, cît vorbirea pe care o schițează. Corpul respiră. Întreg spațiul tabloului este încărcat de mișcare.

Ideea despre realitate s-a transformat, în același timp cu ideea despre frumos.

3. Cauza evoluției

Este evident că evoluția acestui proces este explicabilă și din punct de vedere psihologic. Înțelegem fără efort că noțiunea de claritate trebuie să fi ajuns mai întîi la un punct de maturizare, pentru ca umbrirea ei parțială să fie resimțită mai tîrziu ca o sporire a farmecului. Se înțelege tot astfel și faptul că o concepție despre un gen de unitate constituit din părți, a căror autonomie se topește într-un efect de ansamblu, nu putea urma decît după ce un sistem în care fiecare parte este lucrată numai pentru sine ajunsese la deplina sa dezvoltare, și că jocul cu legitatea disimulată (atectonică), nu s-a putut închega decît după ce a trecut printr-o treaptă de legitate riguroasă. În consecință, evoluția de la linear la pictural semnifică, de fapt, trecerea de la perceperea tactilă a obiectelor în spațiu, la o viziune ce s-a deprins a se încrede numai în impresia ochilor, cu alte cuvinte, aceasta presupune faptul de a fi renunțat la tactil, în favoarea simplei aparențe optice.

Firește că un punct de plecare trebuie să fi existat; noi n-am tratat decît problema transformării stilului clasic în cel baroc. Faptul că o artă clasică a putut

lua ființă, — o artă a cărei tendință era exclusiv îndreptată spre o reprezentare a lumii plastică, tectonică, clară și echilibrată din toate părțile — nu este un lucru de la sine înțeles, și ea nu s-a putut produce decît în locuri și epoci istorice bine determinate. Și chiar dacă putem urmări cursul evenimentelor, aceasta încă nu explică motivul producerii sale. Pe ce temeiuri s-a putut ajunge la această dezvoltare?

Aici e vorba de o problemă majoră, aceea de a ști dacă transformarea formelor de concepție este rezultatul unei evoluții interne, a unei evoluții care s-a săvîrșit spontan în însuși aparatul conceptiv, sau dacă-și are un imbold în afară, dacă o altă mentalitate, o altă atitudine față de lume, condiționează această schimbare. Problema depășește cu mult domeniul istoriei descriptive a artei, și ne vom mulțumi numai să indicăm în treacăt în ce fel ni se pare că ar putea fi rezolvată.

Ambele feluri de a vedea sînt admisibile, înțeleg prin aceasta, fiecare pentru sine, în mod unilateral. Nu trebuie să ne închipuim, firește că un mecanism interior se declanșează automat și produce, în orice circumstanțe, seria formelor de concepție pe care am menționat-o. Pentru ca un asemenea fenomen să fi putut lua naștere, trebuie ca viața să fi fost trăită într-un anumit fel. Forța imaginativă umană își va impune întotdeauna în istoria artei, organizarea și posibilitățile ei de dezvoltare. E adevărat că vedem numai ceea ce căutăm, dar și căutăm numai ceea ce putem vedea. Fără îndoială că anumite forme ale viziunii sînt în mod virtual preexistente; dar dacă vor fi sau nu realizate, și în ce fel, aceasta e o problemă în funcție de o serie de circumstanțe exterioare.

Acest lucru e valabil atît pentru istoria generațiilor, cît și pentru cea a individului. Atunci cînd o puternică personalitate ca aceea a lui Tițian întrupează în ultimul său stil tendințe complet noi, sîntem obligați să conchidem că o simțire nouă a solicitat acest nou stil. Dar aceste noi posibilități stilistice s-au putut realiza numai pentru că el cîștigase în prealabil numeroase alte posibilități. Nici o forță umană, oricît de însemnată, nu ar fi fost în stare să-l facă să găsească aceste forme, dacă el în prealabil n-ar fi străbătut un drum ce cuprindea tocmai o serie de etape intermediare indispensabile. Continuitatea sentimentului vieții a fost necesară aici, ca și la toate generațiile care, în cursul istoriei, se contopesc devenind un tot unitar.

Istoria formelor nu se oprește niciodată. Există epoci de inspirație mai fecundă, și altele de o activitate imaginativă mai lentă, dar chiar și atunci un ornament, repetat constant, sfîrșește prin a-și schimba înfățișarea. Nimic nu-și păstrează la infinit efectul. Ceea ce azi pare viu, mîine nu va mai fi deplin. Acest proces nu trebuie explicat numai în chip negativ, cu ajutorul teoriei tocirii progresive a farmecului inițial, ce împiedica intensificarea acestuia, ci și pozitiv, prin faptul că fiecare formă acționează născînd o alta, și fiecare efect cheamă un altul. Acest lucru apare limpede în istoria ornamentației și a arhitecturii. Dar același lucru se petrece și în istoria artelor plastice, în care influența unei imagini asupra alteia constituie un

factor stilistic mult mai important decît ceea ce provine în mod direct din observarea naturii.

Este o concepție de diletant de-a se crede că un artist s-ar fi putut prezenta vreodată în fața naturii fără nici un fel de premise. Ceea ce a preluat el însă ca noțiune de reprezentare și felul cum aceasta lucrează mai departe înlăuntrul său, e infinit mai important decît tot ceea ce el a luat din observarea directă (cel puțin atîta timp cît arta a fost o creație decorativă și nu s-a îndreptat spre latura analizei științifice). Principiul observării naturii rămîne o noțiune lipsită de sens, atît timp cît nu se precizează sub ce aspect este observată natura. Toate progresele în ceea ce privește așa-zisa «imitație a naturii» se referă la simțirea decorativă. Problema a ceea ce e în putința artistului să îndeplinească rămîne secundară. Oricît de puțin am accepta reproșul că emitem judecăți calitative asupra epocilor trecute, trebuie totuși să considerăm ca justă afirmația că arta a fost întotdeauna capabilă să reprezinte ceea ce a voit, și dacă a refuzat unele teme nu a făcut-o pentru că nu era în stare să le execute, ci pentru că în acel moment nu găsea nici un interes în acel fel de imagini. Din acest motiv istoria picturii este esențialmente, și nu secundar, o istorie a decorației.

Orice viziune este legată de anumite scheme decorative, sau — pentru a repeta formularea — vizualitatea se cristalizează pentru ochi în anumite forme determinate. Cu orice nouă formă de cristalizare însă își va face apariția o nouă latură sub care poate fi considerat conținutul lumii înconjurătoare.

4. *Periodicitatea evoluției*

În aceste circumstanțe, faptul că în toate stilurile arhitectonice occidentale se poate observa aceeași evoluție constantă, constituie un factor de o importanță deosebită. Există un clasicism și un baroc, nu numai în epoca modernă, dar și în arhitectura antică și, într-un domeniu atît de eterogen, ca goticul. Deși raportul forțelor ce-i stau la bază e total diferit, goticul din epoca sa de maturitate, în ceea ce privește principiile generale ale formei, poate fi caracterizat perfect cu ajutorul categoriilor pe care le-am aplicat artei clasice din Renaștere. Și el are un caracter pur «linear». Frumusețea artei gotice este o frumusețe bidimensională și tectonică, în măsura în care și ea înfățișează ceva adunat într-o coerență supusă unei legități. Ansamblul se sprijină pe un sistem de părți autonome; deși idealul goticului coincide atît de puțin cu cel al Renașterii, și el comportă o serie de părți distincte, închise în ele însele, și în cuprinsul acestui univers formal s-a avut în vedere pretutindeni o precizie absolută.

Goticul tîrziu, în schimb, urmărește efectele picturale ale formei vibrante. Evident că aceasta nu în sens modern, dar comparat cu stricta linearitate a goticului matur, ni se pare că asistăm la desprinderea celui ulterior de

tipul riguros plastic și la proiectarea lui în lumea aparențelor mișcătoare. Stilul desfășoară atunci motive în adîncime, întretăieri de planuri, atît în ornamentație, cît și în spațiu. El cochetează cu ceea ce pare lipsit de legitate și capătă unduiri pînă la fluiditate. Acum intră în joc și efectele de masă în care forma izolată încetează să se mai audă ca o voce independentă, astfel încît dobîndim impresia că această artă se complace în ceea ce e misterios și nu se poate cuprinde cu privirea, altfel zis, asistăm la o parțială umbrire a clarității.

Deși este vorba de un sistem cu o structură total diferită, ce alt nume am putea da acestui stil dacă nu acela de baroc, din moment ce constatăm și la el transformări de ordin formal absolut paralele celor pe care le-am întîlnit în epoca modernă (vezi exemplele pe care le-am dat în capitolele III și V)? Aceste transformări pot merge pînă acolo încît să asistăm la o întoarcere spre interior a turnurilor frontale — cele de la Frauenkirche din Ingolstadt, de exemplu — în scopul de a provoca, cu o îndrăzneală fără pereche, o ruptură a suprafeței în sensul adîncimii.

Pornind de la considerații de ordin general, Jakob Burckhardt și Dehio ajunseseră încă mai de mult la concluzia că ar trebui adoptată, în istoria arhitecturii, ideea unei periodicități în evoluția formelor. Conform acestei păreri, orice stil apusean, trecînd printr-o fază clasică, ajunge fatal și la o alta barocă, cu condiția să i se dea răgazul de a se dezvolta. În orice mod am defini barocul — și Dehio își are propria părere în această privință [1]) — lucrul important constă în faptul că și acest cercetător concepe problema tot sub aspectul unei istorii a dezvoltării interne a formelor. Totuși, dezvoltarea nu se va produce decît atunci cînd formele s-au transmis un timp destul de îndelungat, sau mai bine-zis, atunci cînd imaginația a prelucrat destul de intens aceste forme, pentru a smulge din ele posibilitățile baroce pe care le includeau.

Nu vreau să afirm prin aceasta cîtuși de puțin că stilul nu a fost și în această fază barocă un organism capabil să exprime și spiritul epocii respective. Noile conținuturi ce se cereau înfățișate nu-și puteau găsi expresia decît în formele unui stil tardiv. Acest stil tardiv conține în sine multiple posibilități de exprimare, dar ceea ce implică el în primul rînd, nu este decît o formă generală pe care o aplică pentru tot ceea ce este viu. Fizionomia goticului tîrziu, în țările nordice, este în special condiționat de noi elemente de conținut. Dar și barocul roman nu poate fi caracterizat numai ca un stil tardiv, ci trebuie înțeles și ca purtător al unor noi valori de simțire. [2]

---

[1]) *Dehio & Bezold*, Kirchliche Baukunst des Abendlandes II, 190.

[2]) *Autorul profită de această ocazie pentru a se auto-corija. Într-o lucrare de tinerețe,* ***Renaissance und Barock*** (1888), acest ultim punct de vedere era privit unilateral, totul fiind înțeles numai ca realizarea unei expresii directe. De fapt, nu trebuie să uităm nici un moment că aceste forme nu sînt altceva decît formele Renașterii, care au continuat să evolueze și care n-ar fi putut rămîne fixe, chiar dacă n-ar fi suferit un impuls venit din afară. (N. a.).

Ar fi posibil ca asemenea procese petrecute în istoria formelor arhitectonice să nu-și găsească corespondențe și în cuprinsul artelor figurative? În realitate, este incontestabil că anumite evoluții concordante de la linear la pictural, de la formele stricte la cele libere etc. s-au mai desfășurat, în diferite rînduri — pe o lungime de undă mai scurtă sau mai amplă—în țările apusene. Istoria artei antice folosește aceleași noțiuni ca cea a artei moderne, și fenomenul se repetă și în Evul mediu, deși în condiții total diferite. Sculptura franceză din veacul al 12-lea pînă în cel de-al 15-lea ne oferă un exemplu extraordinar de limpede pentru o asemenea dezvoltare, ce-și află, de altfel, pandantul și în pictură. E necesar numai să ne dăm seama că punctul de plecare al artei gotice e principial deosebit de cel al artei moderne. Desenul Evului mediu nu cunoaște perspectiva spațială din epoca modernă, ci numai cea de natură mai abstractă, bidimensională care, numai către sfîrșit se va frînge în sensul adîncimii, adică a unor imagini concepute într-o perspectivă tridimensională. Categoriile pe care le-am propus nu se pot aplica direct acestei dezvoltări, putem însă constata că mișcarea ei generală urmează un curs paralelel. Și important este tocmai acest lucru și nu de a face să coincidă complet curbele de evoluție ale diferitelor perioade din istoria universală.

O desfășurare istorică regulată și continuă nu poate fi urmărită nici măcar în cuprinsul unei singure perioade. Popoarele și generațiile au, fiecare, o cale proprie. Uneori evoluția va fi mai lentă, alteori mai rapidă. Se întîmplă ca anumite evoluții începute să se întrerupă subit și să nu fie reluate decît mai tîrziu, sau ca direcțiile și orientările să se bifurce, astfel încît, alături de una progresistă, să coexiste o alta conservatoare, al cărei stil capătă atunci, prin contrast, un caracter de-o deosebită expresivitate. Acestea sînt însă probleme care trebuie să rămînă pentru moment în afara expunerii noastre.

Tot astfel, nici diversele genuri de artă nu se dezvoltă într-un mod riguros paralel. Dezvoltarea omogenă care se observă în Italia din epoca modernă, se petrece sporadic și în Nord, dar e de ajuns să se producă, la un moment dat, o preluare a unor modele formale străine, pentru ca puritatea acelui paralelism să fie tulburată. În orizontul artistic își face atunci apariția un element eterogen, ceea ce va atrage imediat după sine o acomodare, în consecință, a viziunii; istoria arhitecturii germane din epoca Renașterii ne oferă în această direcție un exemplu deosebit de izbitor.

Este un caz cu totul diferit arhitectura, care dorește, cu fermitate și din principiu, să rămînă la stadiile elementare de reprezentare a formelor. Atunci cînd se vorbește de stilul pictural al rococoului și salutăm acordul desăvîrșit dintre arhitectură și pictură, nu trebuie să uităm că, pe lîngă decorațiile interioare, pentru care afirmația noastră e perfect valabilă, există și o arhitectură exterioară mult mai rezervată. Rococoul, dacă dorește, se *poate* volatiliza în toată libertatea pînă a deveni insesizabil, dar el nu este obligat s-o facă în realitate, și de altfel n-a făcut-o decît în ocazii cu totul rare. Tocmai în aceasta constă caracterul specific al arhi-

tecturii, în comparație cu celelalte arte ieșite din sînul ei și care s-au eliberat încetul cu încetul complet: ea își păstrează totdeauna propria sa măsură de echilibru tectonic, de claritate și de palpabilitate.

5. *Problema « reînnoirii »*

Noțiunea de periodicitate presupune faptul unei sistări în mersul evoluției și a unei reînceperi a acesteia. Și aici se ridică problema cauzelor ce le stau la bază. Pentru ce evoluția sare înapoi la punctul ei de plecare?

De-a lungul întregii noastre expuneri, n-am pierdut niciodată din vedere exemplul reînnoirii stilistice ce s-a produs în jurul anului 1800. Un nou mod « linear » de a vedea lumea s-a opus atunci, cu o acuitate neobișnuit de izbitoare, modului pictural al viziunii veacului al 18-lea. Formula generală conform căreia orice fenomen cheamă contrariul său, nu ne este de prea mare ajutor. Ruptura rămîne ceva « nenatural » și se va produce întotdeauna numai în legătură cu o transformare fundamentală înfăptuită în lumea spiritului. Dacă viziunea se transformă imperceptibil, aproape ca de la sine de la plastic la pictural, în așa mod încît sîntem îndreptățiți să vorbim pînă la un anumit punct numai de o evoluție interioară, impulsul ce stă la baza trecerii de la pictural la plastic depinde, din contră, în mult mai mare măsură de circumstanțe exterioare. Demonstrația în cazul de față nu e cîtuși de puțin dificilă. Este vorba de acea epocă în care asistăm la o reevaluare a realității în toate domeniile. Linia nouă intră în slujba unei noi obiectivități. Nu se mai urmărește efectul de ansamblu, ci forma individuală, și nici farmecul unei aparențe aproximative ci forma așa cum se prezintă. Realitatea și frumusețea naturii depind numai de ceea ce se poate percepe și măsura. Chiar de la început, critica se exprimă categoric în această privință. Diderot combate în Boucher nu numai pictorul, ci și omul. Mentalitatea umană sănătoasă urmărește numai simplicitatea. Și iată venind și postulatele pe care le cunoaștem: figurile într-un tablou trebuie să rămînă izolate și să-și dovedească frumusețea prin faptul că ar putea fi oricînd preluate și transpuse într-un relief — evident e vorba de un relief linear — etc. [1]) În același mod se va exprima mai tîrziu și Friedrich Schlegel, purtătorul de cuvînt al germanilor. « Nu mase confuze de oameni, ci figuri puține și izolate, desenate cu aplicație; forme stricte și riguroase cu conture precise, detașîndu-se categoric; nu o pictură de clar-obscur, cu întunecimi murdare de noapte și umbre purtate, ci proporții exacte și mase de culori comparabile unor acorduri de o limpezime absolută . . . figurile însă trebuie să exprime o perfectă

---

[1]) *Diderot*, Salons (Boucher): « Nu există nici o singură parte în compozițiile sale care, *izolată de celelalte*, să-ți placă . . . e fără gust; în multitudinea de figuri de bărbați și femei pe care le-a pictat, desfid pe oricine ar putea găsi patru concepute într-un stil *propice basoreliefului*, cu atît mai puțin sculpturii (Oeuvres choisies, II, 326).

simplicitate... pe care o consider drept o caracteristică a omului originar; acesta era stilul picturii în timpurile mai vechi, stilul... care-mi place exclusiv.» [1])

Ceea ce s-a afirmat mai sus, într-o exprimare de nuanță nazareneană, nu este de fapt altceva decît credința pe care umanitatea — într-un moment al evoluției sale generale — a avut-o pentru «puritatea» formelor antice și clasice.

Dar cazul reînnoirii artistice petrecute pe la 1800 este unic în felul său, după cum unice au fost și circumstanțele care au provocat-o. În cuprinsul unui timp relativ scurt, omenirea apuseană a trecut printr-un proces hotărîtor de regenerare. Noul se opune categoric, și pe toată linia, vechiului. Se părea să totul trebuia luat de la început.

O examinare mai atentă dovedește însă repede că nici în acest caz arta nu a revenit pur și simplu la punctul unde se mai aflase o dată, și numai recurgînd la comparația cu o mișcare în spirală ne putem face o idee despre ceea ce s-a întîmplat atunci în realitate. Nu există însă temeiuri de a compara această reîntoarcere cu începuturile dezvoltării clasicismului în epoca Renașterii, deoarece atunci interesul nostru pentru o strictă linearitate nu a barat drumul, ca acum, prompt și categoric, unei tradiții picturale ce se desfășura în plină libertate. Există, fără îndoială, unele analogii cu veacul al 15-lea, și atunci cînd afirmăm că pictorii quattrocentiști sînt primitivi, înțelegem tocmai faptul că ei se află la începutul artei moderne. Însă Masaccio își are rădăcinile în Trecento, iar tablourile lui Jan van Eyck nu marchează un punct de plecare, ci sînt suprema înflorire a unei evoluții a cărei origine trebuie căutată în formele picturale ale goticului tîrziu. Este complet firesc ca această artă să ne apară, din anumite puncte de vedere, ca o etapă premergătoare epocii clasice din secolul al 16-lea. Vechiul este însă în asemenea măsură înlănțuit cu noul, încît ne este foarte greu să stabilim punctul în care aceste elemente s-au despărțit. Din această cauză întîlnim atîtea șovăiri din partea istoricilor de artă, în momentul în care se pregătesc să fixeze data începutului artei moderne. Prea multă rigoare în determinarea perioadelor «pure» nu duce prea departe. În vechea formă se află inclusă cea nouă, tot astfel după cum alături de frunzișul în veștejire preexistă prezența noilor vlăstare.

6. Caractere naționale

În ciuda tuturor abaterilor și a tendințelor particulariste, evoluția stilului în arta modernă apuseană a avut un caracter unitar, după cum unitară trebuie înțeleasă și cultura Europei moderne. Dar în cuprinsul acestei unități, trebuie să ținem seamă și de diversitatea tipurilor naționale. Încă de la început am atras atenția

---

[1]) *F. Schlegel*, Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802 bis 1804. (Sämtliche Werke, VI, 14).

asupra faptului că schemele vizualității diferă de la o națiune la alta. Există un mod de reprezentare italian sau german bine determinat, ce se menține constant de-a lungul secolelor. Natural că nu e vorba de mărimi constante în sens matematic, dar stabilirea unui tip național de imaginație este un auxiliar prețios în studiile istoricului. Va veni o epocă în care istoria arhitecturii europene nu va distinge numai arta gotică de cea a Renașterii, ci va căuta să stabilească și fizionomiile naționale, ce nu pot fi șterse niciodată de stilurile importate. Goticul italian este tot atît de mult un stil propriu italian, după cum și Renașterea germană nu se poate înțelege decît în complexul tradițional al creației formale nordice germanice.

Aceste condiții apar încă mai clare atunci cînd ne referim la artele figurative. Există o fantezie germanică, ce urmează și ea evoluția generală de la plastic la pictural, mai sensibilă însă, de la început, la farmecul picturalului, decît cea sudică. Interesul e îndreptat nu atît pentru exprimarea liniei, ci pentru împletitura de linii: nu pentru forma fixă și izolată, ci pentru mișcarea formei, acordîndu-se încredere și lucrurilor «ce nu se lasă apucate cu mîinile».

Forma redusă la planuri nete nu va interesa timp îndelungat pe oamenii ce fac parte din această categorie; ei vor începe să răscolească zonele spațiale, căutînd întretăieri de planuri și un curent de mișcare ce pleacă din profunzime.

Arta germanică a trecut și ea printr-o fază tectonică, dar ordinea cea mai strictă n-a fost niciodată resimțită aici ca ceva însuflețit. Aici a existat întotdeauna loc și pentru inspirația de moment, pentru aparența arbitrarului, pentru încălcarea regulii. Reprezentarea tinde să depășească limitele normale, pentru a atinge dezlănțuirea nelimitată. Foșnetul pădurilor spune mai mult fanteziei decît structura tectonică închisă în sine însăși.

Nu se poate spune că ceea ce caracterizează modul de simțire al popoarelor romanice (gustul pentru frumusețea articulată, sistemul transparent, constituit din părți clar delimitate), a rămas un ideal necunoscut artei germane, dar curînd aceasta începe să caute o unitate mai cuprinzătoare, din care este exclus orice sistem și în care autonomia părților dispare. Aceasta se întîmplă cu orice figură. Zadarnic a încercat artistul «s-o așeze pe picioare proprii»; fantezia intervine totdeauna pe ascuns spre a-i găsi raporturi noi, mai generale și pentru a-i integra valoarea individuală într-o nouă aparență de ansamblu. În aceasta stau, de altfel, și premisele picturii nordice de peisaj. Aici nu mai distingem un copac, un deal sau un nor, ci totul a fost absorbit în suflul general al marii naturi.

Este ciudat cît de repede se lasă această artă pradă efectelor ce nu provin din obiectele propriu-zise, ci sînt un fel de chintesență a lor, care le depășește, astfel încît ajung să-și piardă forma lor individuală și legătura rațională dintre ele. De aici rezultă, pînă la urmă, o configurație întîmplătoare, «dincolo de formele izolate». Pentru precizări, ne putem referi la ceea ce s-a spus mai înainte în legătură cu noțiunea «neclarității» artistice.

Cele spuse mai sus ar putea să mai explice și faptul că, în arhitectura nordică, au fost îngăduite creații ce nu puteau fi înțelese de imaginația meridională, adică în care ea nu putea găsi nimic viabil. Pentru această imaginație, omul este «măsura tuturor lucrurilor » și orice suport, orice suprafață, orice volum este expresia acestei concepții plastice antropocentrice. Pentru arta nordică nu există o măsură obligatorie, în funcție de individ. Goticul pune în mișcare forțe ce se sustrag oricărei comparații cu ființa umană, iar atunci cînd arhitectura barocă va folosi aparatul formal italian, își va căuta efectele într-un repertoriu al formelor atît de misterios, încît sîntem obligați a recunoaște că, în ceea ce privește forța creatoare a imaginației, ea a ascultat, principial, de alte cerințe decît de cele ale unei simple imitații.

7. Deplasarea centrului de gravitate în arta europeană

Confruntarea epocilor de cultură din viața diferitelor popoare ni se pare ceva destul de delicat. Nu putem să ocolim totuși faptul că există perioade în istoria artei, în care fiecare popor își poate revela, înaintea celorlalte, virtuțile sale specifice naționale. Pentru Italia, veacul al 16-lea este cel care a creat cele mai multe inovații, proprii numai acestei țări, în timp ce pentru țările nordice acest lucru se întîmplă în epoca barocului. În primul caz este vorba de o aptitudine plastică în măsură să constituie o artă clasică pe baza unui stil linear, în timp ce pentru popoarele nordice asistăm la o aptitudine picturală ce nu și-a putut dezvălui întreaga originalitate decît în baroc.

Există tot felul de cauze — dintre care unele nici nu se raportă la istoria artei — pentru care Italia a devenit, la un moment dat, cea mai înaltă școală pentru întreaga Europă, dar este ușor de înțeles că în cursul unei întregi evoluții omogene a artei apusene, centrul de greutate a trebuit să se deplaseze de mai multe ori, în funcție de aptitudinile specifice fiecărui popor. Într-o anumită epocă Italia a fost aceea care a incarnat în modul cel mai clar un ideal universal. « Romanismul » din țările nordice n-a fost rezultatul întîmplător al călătoriilor lui Dürer sau ale altor artiști din acele țări; călătoriile au fost numai consecința forței de atracție a Italiei, pe care fatal trebuia s-o exercite, dată fiind orientarea viziunii generale europene din acel moment. Oricît de distincte ar fi caracterele naționale, elementul universal uman ce le leagă este mai puternic decît ceea ce le separă. Se stabilește între ele un echilibru continuu. Și acest schimb rămîne mereu fecund, chiar dacă la început apa este tulburată și dacă — ceea ce e inevitabil în orice imitație — cîtva timp vor mai rămîne unele lucruri nu deplin înțelese și asimilate.

Legăturile cu Italia nu au încetat în veacul al 17-lea, dar cele mai specifice trăsături ale artei Nordului au luat ființă fără ajutorul Italiei. Rembrandt nu a efectuat călătoria obișnuită a artiștilor peste Alpi și, chiar dacă ar fi îndepli-

nit-o, n-ar fi putut fi prea influențat de Italia din acel moment. Italia nu mai putea oferi nimic fanteziei sale, din ceea ce ea nu poseda deja într-o măsură mult mai mare. Ne-am putea întreba atunci, de ce nu s-a produs o mişcare în sens invers? De ce într-o epocă de picturalitate, Nordul n-a devenit învăţătorul Sudului? La aceasta s-ar putea răspunde că, deşi toate şcolile occidentale au trecut prin faza stilului plastic, bariere naționale s-au opus dezvoltării mai departe a stilului pictural.

Așa cum întreaga istorie a vizualității (și a reprezentării) ne duce dincolo de artă, tot astfel și diferențele naționale ale viziunii sînt mai mult decît o simplă problemă de gust: ele condiționează elemente ce stau la baza imaginii pe care un popor și-o face despre lume, fiind în același timp condiționate de acestea. Din această cauză știința despre formele vizuale, departe de a fi un auxiliar superflu al celorlalte discipline istorice, este tot atît de necesară ca însuși simțul văzului.

O REVIZUIRE DIN 1933 (ÎN CHIP DE EPILOG)

Întîlnim frecvent tendința de a înțelege prin istoria artei o istorie a «expresiei». Sensul acestei afirmații este aceea că se caută în fiecare operă a unui anumit artist mai întîi propria personalitate a acestuia și, în al doilea rînd, că se vede în marea evoluție a formelor și modurilor de reprezentare, consecința directă a unor mișcări spirituale — cu multiple rădăcini — ce constituie, în totalitatea lor, concepția despre univers și sentimentul față de viață, a unei epoci determinate. Cine ar putea contesta unei atari interpretări rolul ei de primă importanță, și cine ar putea să nu admită necesitatea unei vederi de ansamblu îmbrățișînd întreaga cultură? Dar o angajare prea exclusivă pe acest drum duce la riscul de a se pierde din vedere specificitatea artei, în măsura în care aceasta are drept obiect numai reprezentări de ordin vizual. Artele plastice se adresează ochiului; ele își au propriile lor premise și propriile lor legi de existență. Nu trebuie să ne așteptăm ca «dispoziția sufletească» a unei epoci să se reflecte atît de categoric și de evident în artă, cum se imprimă pe o fizionomie umană stările lăuntrice. Și aceasta pentru că sistemul de expresii pe care-l are la dispoziție arta, nu e același în toate timpurile. Atunci cînd arta e comparată cu o oglindă care ar reflecta imaginea schimbătoare a «lumii», se comite o dublă eroare, în primul rînd pentru că este incompatibil de a se compara activitatea creatoare a artei cu o simplă reflectare; și în al doilea rînd, chiar dacă am reține termenul ca valabil, ar trebui să fim conștienți că e vorba de o oglindă ce posedă de fiecare dată o altă structură.

Acest fapt devine absolut limpede de îndată ce se confruntă arta în stadiul ei primitiv, cu cea ajunsă într-o fază mai înaltă de evoluție. În primul caz avem sentimentul unei constrîngeri — neresimțită ca atare de contemporani — dar care ne dă impresia unei anumite sărăcii, provenită nu atît dintr-o insuficiență a mijloacelor de exprimare, cît a reprezentării înseși, nu destul de evoluate. De îndată ce trecem la o epocă mai tîrzie — respectiv, clasică — întîlnim nu numai o mai mare bogăție

în mijloacele de exprimare, dar, s-ar părea, o desăvîrșită libertate în modul de constituire a unei imagini. Dar chiar și această libertate este îngrădită, dacă o comparăm cu epocile post-clasice, așa-zise «picturale», cînd răsar deodată o multitudine de posibilități, încă nebănuite, ce transformă întreaga fizionomie a imaginii. Astfel, vom fi încă o dată siliți să constatăm o nouă și totală schimbare în optica interioară și — mergînd mai departe — existența unei succesiuni de forme de vizualitate ce se modifică mereu — chiar dacă nu pe aceleași baze — și care nu par să depindă de o voință expresivă determinată.

Dar oare n-am ajunge la aceleași concluzii dacă am privi secțiunea unei unități de timp mai restrînse? Este șocant să constatăm că, într-un anumit stadiu, individualități absolut eterogene se înrudesc, în esență, în modul cum concep o imagine, și că teme ce n-ar avea nimic comun între ele, ca imbold spiritual, vor fi subordonate aceleiași scheme. Și, chiar dacă n-are nimic surprinzător, ne pune totuși pe gînduri faptul că o asemenea înrudire atinge și individualități făcînd parte din popoare total diferite, la care vom găsi însă, general vorbind, moduri de reprezentare comune într-o epocă istorică dată, în ciuda unor origini avînd rădăcini multiple, foarte distincte.

Peisagiștii olandezi din veacul al 17-lea, oricît de diferiți între ei ca temperament, creează toți forma în același spirit, și această formă de reprezentare este aceeași, fie că e vorba de scenele de gen sau de portrete. Pe de altă parte însă, un cap de Holbein, fără a nega caracterul național al artistului, va aparține întotdeauna în principiu, aceleiași categorii artistice în măsură să includă și un desen al contemporanului său italian Michelangelo, prin simplul fapt că ambii fac parte din aceeași epocă.

Ne izbim aici de stratul cel mai de jos al unor principii sau categorii (de unde numele prezentei lucrări, «Principii fundamentale») care stau la baza reprezentărilor figurative, înțelese la modul lor cel mai general.

Care sînt aceste principii? Pentru a marca diferența dintre arta secolului al 16-lea și cea a secolului al 17-lea, am încercat să le grupez în cinci perechi de categorii: linear (plastic) — pictural; plan — profunzime; formă închisă (tectonic), — formă deschisă (atectonic); unitate multiplă — unitate unitară; claritate absolută — claritate relativă. În ce măsură aceste categorii sînt exhaustive, dacă dețin toate un rang egal, toate acestea sînt probleme ce rămîn deocamdată în afara cercetării noastre. Aici nu mai e vorba de un caz istoric particular, izolat, ci de o teorie cu caracter general. Ar fi din partea mea o pretenție nejustificată de-a face ca aceste categorii să derive de fiecare dată dintr-un principiu unic. O formă de vedere poate avea rădăcini multiple. Atunci însă cînd mă refer la o formă optică, la o formă vizuală și de dezvoltare a acesteia, trebuie să se știe că aceasta este o formulare aproximativă, a cărei justificare pornește din faptul că uneori se vorbește, în mod similar, de «ochiul» artistului, de «viziunea» sa, prin care, de fapt, se înțelege modul prin care acesta ajunge să-și constituie formele și

imaginile, în urmărirea unei reprezentări. Nu știu dacă oamenii — așa cum s-a pretins — au «văzut» întotdeauna în același fel; socotesc mai degrabă acest lucru ca improbabil. Este însă neîndoios că în artă se poate observa o succesiune de trepte în modurile de reprezentare, și pentru a ilustra aceasta nu e nevoie să ne referim numai la artele figurative, ci și la cele tectonice. Un fapt trebuie să ne fie limpede încă de la început, și anume că aici nu ne vom ocupa nici de m o r f o- l o g i a stilurilor arhitectonice (vorbind, de pildă, de gotic ca de un stil al verticalismului, al arcului frînt sau al bolții cu nervuri), și nici de «temele» picturii și ale sculpturii, care se leagă de un ideal de frumusețe, într-o continuă prefacere.

Pentru a desemna formele reprezentării am recurs la comparația cu un vas în care ar fi fost adunat un anumit conținut, sau cu o urzeală pe care artistul își țese imaginile sale multicolore. Aceste metafore sînt utile pentru a desemna partea pur schematică a acestor categorii formale și pentru că ele nu coincid cu noțiunea obișnuită de «stil», a cărei sferă e mult mai largă. Le voi evita totuși pentru a nu mecaniza conceptul de formă și pentru a nu crea ideea greșită că forma și conținutul ar fi două elemente ușor de separat între ele. Fiecare formă vizuală are ca premisă ceva văzut în prealabil, și întrebarea ce se ridică este de-a se ști în ce măsură ele se condiționează reciproc.

Există o artă arhaică în care forma de reprezentare este puternic resimțită de orice spectator (este vorba de «rigiditatea» artei primitive). În schimb, pe treptele mai înalte ale evoluției artistice forma pare să se adapteze atît de firesc exigențelor conținutului încît numai un istoric de artă mai e în stare să perceapă tiparele optice în care s-a turnat viziunea epocii respective. Apoi în cuprinsul acestor cadre începe să-și facă loc o tendință (e vorba numai de o tendință), de-a se acorda o precumpănire unui anumit fel de constituire a formei, unei anumite frumuseți și unei anumite interpretări a naturii. Reluînd propriile noastre aserțiuni vom spune că, «în fiecare nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii» și că de fiecare dată «vedem nu numai a l t f e l , dar și a l t c e v a». Dar atunci, de ce să nu punem totul pe socoteala «expresiei»? Pentru ce să ne complicăm cercetarea voind să atribuim artei văzului o viață proprie, condusă de legi proprii? În sfîrșit, de ce să mai vorbim de o dezvoltare «imanentă», în artele plastice, din moment ce o epocă orientată spre sculptură și arhitectură prezintă o cu totul altă fizionomie spirituală decît o epocă picturală?

Punem aceste întrebări pentru a sublinia caracterul specific al oricărei reprezentări figurale. Dacă dezvoltarea artei coincide cu istoria generală a spiritului, aceasta nu e rezultatul unui raport de la cauză la efect; aici nu poate fi vorba decît, cel mult, de un raport parțial, deoarece elementul esențial îl constituie o anumită evoluție specifică, pornind de la niște rădăcini comune.

Ar trebui să se facă distincție între acele evoluții ce se săvîrșesc în cuprinsul unei direcții gata trasate, și cele ce constituie adevărate mutații, de o natură total diferită. Din prima categorie face parte, de pildă, evoluția prin care a trecut arta

italiană din timpul Renașterii pentru a ajunge la forma «clasică», adică la acea formă de maximă claritate și de vizibilitate absolută, în care fiecare parte se distinge precis în cuprinsul ansamblului, iar acesta la rîndul lui, este subordonat unei concepții avînd caracterul unei necesități organice. La o asemenea evoluție se poate recunoaște fără nici o dificultate linia ei de dezvoltare pe baze interne. Ar fi însă o absurditate să se creadă că fiecărei etape din această evoluție artistică ar trebui să-i corespundă o anumită nuanță din psihologia omului clasic, arta urmînd astfel un drum paralel cu ținuta psihologică a epocii respective.

Cu totul alta e însă situația transformărilor de ordin formal, care fac evidentă opoziția dintre veacul al 16-lea și cel de-al 17-lea. Cele cinci perechi de categorii propuse de noi prezintă asemenea contraste de ordin sensibil și spiritual, încît s-ar părea că ele nu mai pot fi concepute decît ca «forme de expresie». Și totuși, cercetîndu-le mai de aproape, se va vedea că ele sînt simple scheme putînd fi utilizate — după dispoziție — în moduri destul de diferite, dar care — deși nu lipsite de-o anumită intenționalitate — au foarte puțin de-a face cu ceea ce se înțelege de obicei în istoria artei prin «expresie».

Să dăm cîteva exemple. Printre trăsăturile cele mai caracteristice ale imaginilor din veacul al 17-lea sînt cele în legătură cu forma «deschisă». Prin însăși natura ei, această formă este deosebit de aptă pentru a corespunde exigențelor genului peisagistic. Un artist ca Ruysdael nu s-a preocupat cîtuși de puțin de problema «categoriei» formale în care puteau intra peisajele sale. Felul cum le vedea era pentru el ceva absolut firesc, ca «de la sine înțeles». Aceasta nu vrea însă să însemne că motivul formei «deschise» ca atare ar fi lipsit de importanță; dimpotrivă, s-ar putea susține chiar că noul sentiment despre spațiu și atracția pentru nelimitat au creat asemenea forme de reprezentare. Dar numai o asemenea interpretare a fenomenului ar fi curînd contrazisă de faptul că și pictorii de interioare din această epocă, căutînd să evoce atmosfera unei încăperi închise, au recurs, la fel ca și ceilalți, la resursele formei «deschise». Ajungînd deci la concluzia că partea importantă în peisagistica lui Ruysdael o constituie nu atît rezolvarea unei probleme de ordin general, ci interpretarea sa particulară, înțelegem de cîtă prudență trebuie să se dea dovadă atunci cînd se vorbește de conținutul expresiv al unei forme de artă cu caracter general.

Un alt caz. Atunci cînd, în portretele lor, un Frans Hals sau un Velázquez substituie viziunii cu forme fixe — așa cum apărea într-un desen de Holbein, de pildă — o altă viziune cu un desen vibrant și fluent, s-ar putea crede că acest nou stil se află în legătură cu o nouă concepție despre om, în care esențialul n-ar mai consta în forma stabilă, ci cea în mișcare. Dar și acum va trebui să ne eliberăm de o explicație prea limitată. Aici au avut loc transformări de un caracter mult mai profund și mai general, din moment ce cana așezată pe masă, natura moartă — categorii în care nu s-ar putea vorbi de mișcare, în sensul literal al cuvîntului — toate vor fi tratate cu mijloace de exprimare asemănătoare.

Tot astfel, consonanța ce se stabilește în veacul al 16-lea între stilul tectonic și o anumită ținută încărcată de o gravă solemnitate poate fi ușor explicată atunci cînd e vorba de scene cu subiecte istorice sau religioase. Să nu uităm însă că M a s s y s a pictat un tablou de moravuri, „ Zaraful cu soția sa “, în care artistul se referă la aceleași principii de simetrie și de echilibru stabil, deși aici nu putea fi în nici un fel vorba de urmărirea unui efect de solemnitate.

Iată deci ceea ce ne-am propus să lămurim: valoarea — din punctul de vedere al « expresiei » — a schemelor noastre de noțiuni trebuie înțeleasă numai într-un sens f o a r t e larg. Desigur că ele posedă și o latură spirituală, și chiar atunci cînd — raportate la personalitatea unui anumit artist — sînt inexpresive din acest punct de vedere, ele sînt revelatoare pentru fizionomia generală a unei epoci, fiind într-o legătură de condiționare reciprocă cu tot ceea ce constituie domeniul istoriei generale a spiritului. Ar fi nevoie de un vocabular psihologic special pentru a le caracteriza. Căci, la urma urmelor, aici este vorba de produsele unei creații artistice ce nu pot fi pe deplin înțelese decît cu ajutorul văzului. Prin ce termeni s-ar putea analiza, chiar aproximativ, experiența perceperii « picturale » a lumii, în opoziție cu perceperea « plastică »?

În ceea ce privește a doua problemă, aceea de a ști cum trebuie înțeleasă evoluția formelor de viziune, un lucru e bine să ne fie limpede din capul locului: succesiunea celor cinci categorii bivalente pe care le-am propus, este rațională. Ordinea lor nu se poate inversa. O legitate ascunsă nu poate urma decît după o legitate explicită, o neclaritate parțială, ca principiu de formare a imaginii, nu se poate constitui decît avînd la bază o claritate absolută; o percepere plastică a lumii corporale trebuie să fie mai veche decît compoziția de ansamblu, picturală, a unei imagini, decît crearea unei aparențe picturale, a unei mișcări picturale a luminii etc.

Să ne fie însă clar că această evoluție nu este o desfășurare mecanică, ce s-ar putea săvîrși ca de la sine și în orice circumstanțe. Dimpotrivă, ea se săvîrșește mereu diferit, nu ajunge întotdeauna pînă la capăt, și uneori «spiritul adie numai». Expresie vagă, ce ne permite însă de-a sesiza natura, în același timp, sensibilă și spirituală, a acestui proces, și de a-l pune în legătură cu tot ce e uman. Trebuie să ținem cont însă și de faptul că acestea sînt fenomene esențialmente legate de practica artei, de acțiunea unei imagini asupra altei imagini. Dacă evoluția stilistică se aseamănă cu o creștere organică, chiar și la un desăvîrșit artist — ca T i ț i a n, de pildă — îndărătul tuturor schimbărilor prin care a trecut arta acestuia stă propria lui i n d i v i d u a l i t a t e ; și totuși, ultimul său stil «pictural» din anii bătrîneții, n-ar fi de conceput fără toate acele etape care l-au precedat, rămînînd bine stabilit faptul că nu se poate vorbi de o evoluție izolată și autonomă a viziunii.

Și tot astfel s-a întîmplat și cu evoluția stilistică a arhitecturii. Barocul — mai ales din fazele sale tîrzii — se hazardează experimentînd combinații spațiale din ce în ce mai uimitoare; dar, deși acestea sînt în funcție de evoluția internă a formelor și n-ar fi putut fi realizate fără anumite faze de pregătire, nu se poate vorbi nici

aici de o involuție sau de o evoluție, independente una de cealaltă: în contact cu unele posibilități formale noi, abia apărute, spiritul creator a fost înflăcărat de un nou imbold.

Evoluții de felul celor de care ne-am ocupat, își capătă adevărata lor valoare, ca «tip», abia atunci cînd constatăm că, în circumstanțe foarte diferite, ele se repetă în mod paralel, atît în mare, cît și în detalii. Întîlnim astfel atît în goticul tîrziu, cît și în baroc, soluții stilistice similare, cu toate că sistemul lor morfologic e total diferit. S-a afirmat adesea că fiecare stil, într-o anumită fază, își are propriul său baroc. Pentru aceasta e necesar însă ca fantezia creatoare să se fi exercitat, într-o lume de forme ce au rămas aceleași, un răstimp destul de îndelungat.

Uneori autonomia pe care fiecare artă o are față de artele înrudite devine mai puțin strictă, mai puțin consecventă. Astfel, la popoarele puternic imaginative, artele vor avea continuu tendința să se pună mai curînd în acord unele cu altele, deși, pînă la urmă, ele rămîn diferite, prin însăși natura lor specifică. Astfel arhitecturii îi sînt interzise posibilitățile picturii, iar noțiunea de «pictural» reprezintă în acest domeniu o simplă analogie, de altfel destul de depărtată.

În altă ordine de idei, nu trebuie să considerăm necesar de-a deduce modul de viziune al unei epoci pornind de la capodoperele ei. Nu există aceiași «ochelari» valabili pentru toți, deoarece forme de viziune mai vechi persistă uneori un răstimp mai mult sau mai puțin îndelungat, sau primesc modificări substanțiale printr-un nou interes acordat unei anumite probleme. Trebuie, în orice caz, să ținem seama de faptul că, la un moment dat, pot coexista numeroase posibilități de reprezentare.

Am socotit această evoluție a viziunii,— sub aspect psihologic—evidentă, logică, «rațională». Dar atunci, în ce mod această existență de un caracter atît de specific, cum e cel al artei, ar putea coincide cu desfășurarea generală a istoriei spiritului? A sosit momentul să precizăm că, în studiul de față, intenția noastră n-a fost de-a ne ocupa de artă, în sensul ei deplin, deoarece din analizele noastre a lipsit o parte importantă, cea în legătură cu lumea «temelor». Or, problema care se pune nu e numai de a ști cu ce forme — din punct de vedere morfologic — construiește un secol, ci, mai ales, în ce mod individul își resimte propria existență, ce atitudine adoptă pentru a percepe și a înțelege lumea înconjurătoare. Cheia problemei se reduce astfel la întrebarea: există temeiuri pentru a putea considera istoria vizualității, așa cum am prezentat-o aici, ca o istorie distinctă? Este evident că răspunsul n-ar putea fi decît relativ. Asemenea procese interne, prin însăși natura lor, în același timp sensibilă și spirituală, au fost întotdeauna subordonate unei dezvoltări cu caracter mai general, îmbrățișînd ansamblul fenomenelor dintr-o anumită epocă. Ele nu sînt, deci, procese separate, supuse unor capricii întîmplătoare. Dependente de un element fundamental, ele au fost întotdeauna supuse exigențelor « epocii » sau ale « factorului etnic ». Astfel, antichitatea greacă, deși a avut și ea o fază « picturală », a manifestat într-un grad destul de înalt o atitu-

dine plastică, în măsură să izoleze formele. Nu există nici un dubiu că barocul italian poate fi considerat drept un stil pictural, totuşi în Italia, « picturalitatea » n-a fost niciodată aplicată pe o scară atît de largă, ca în țările nordice. În ceea ce priveşte evoluția generală a reprezentării imaginilor, «raționalitatea» ei nu este de esență diferită de cea care a stat la baza întregii evoluții spirituale şi sufleteşti a popoarelor europene.

Cu toată banalitatea, voi repeta o frază din « Principiile fundamentale »: « S-a văzut întotdeauna aşa cum s-a voit să se vadă ». Pentru a mă menține la un singur exemplu, voi spune că stilul pictural s-a ivit întotdeauna atunci cînd « i-a venit vremea», adică atunci cînd a putut fi înțeles. Dar s-ar împinge prea departe paralelismul dintre istoria viziunii şi cea a spiritului, dacă s-ar încerca să se compare fenomene ce nu pot fi comparate. Arta posedă o specificitate proprie. Ea este creatoare la gradul cel mai înalt, tocmai prin faptul că a fost mereu în măsură de-a da naştere — în ordinea purei vizualități — unor forme de percepere mereu noi. Rămîne să se scrie în viitor o istorie a culturii, în care să se țină cont de rolul conducător pe care l-au deținut, în unele epoci, artele plastice.

Parcurgînd scrierile lui Jacob Burckhardt, am dat, din întîmplare, de această însemnare dintr-unul din caietele sale de cursuri: « Pe scurt, legătura dintre artă şi cultura generală nu se poate concepe decît la modul superficial, deoarece arta îşi are viața sa, propria ei istorie ». Nu ştiu ce sens înțelegea să dea Burckhardt acestei fraze, dar e remarcabil să întîlnim o asemenea aserțiune formulată de către o personalitate, mai aptă şi mai hotărîtă decît oricare alta de-a face din artă o parte din istoria generală a umanității.

POSTFAȚA TRADUCĂTORULUI

Prin întreaga sa activitate, dar mai ales prin opera sa capitală — Principii fundamentale ale istoriei artei — *Heinrich Wölfflin reprezintă una dintre cele mai de seamă personalități ale culturii europene din ultimii o sută de ani, unul dintre făuritorii criticii de artă moderne. Dotat cu o remarcabilă luciditate în înțelegerea specificității fenomenului estetic, cu o deosebită forță de pătrundere și de analiză a formelor de artă, precum și cu o excepțională capacitate de exprimare verbală, Wölfflin este în același timp creatorul unui sistem de categorii estetice — « simboluri vizuale » — sub influența căruia s-au format unii dintre cei mai de seamă esteticieni, istorici sau critici de artă din ultimele generații.*

Pentru a înțelege importanța operei sale, e bine să amintim situația criticii de artă în epoca în care Wölfflin își începea activitatea. A voi să determini cu oarecare precizie care erau modalitățile de cercetare ale fenomenului artistic în momentul apariției sale, e o sarcină dificilă, deoarece critica de artă la acea dată era departe de a-și fi definit obiectul, caracterele specifice și metodele de investigare. Grosso modo, exista o modalitate de înțelegere a artei în funcție de coordonatele ei sociologice, fiind prezentată ca o ilustrare directă a societății care i-a dat naștere. Conform acestei modalități, a analiza arta unui Rubens *sau Veronese, de pildă, însemna — așa cum susține, ironizînd ușor, Waldemar George* [1] *— a vorbi despre epoca chermeselor flamande, despre activitatea diplomatică a artistului la curtea spaniolă, sau despre viața post-renascentistă la Veneția, despre fastul dogilor ș.a.m.d.*

Procesul complex al legăturii dintre opera de artă și cadrul ei politic, social și cultural, înțeles strîmt și unilateral, ca o filiație directă și nemijlocită de la cauză la efect, a făcut mult timp dificilă conturarea criticii de artă ca o disciplină definită, avînd un domeniu propriu și specific. Spiritele mai înalte au înțeles curînd limitele unei atari abordări simpliste a unei probleme de o deosebită complexitate, precum și imposibilitatea explicării cu ajutorul ei, a diferențelor de stil ce apar, fie și numai la simpla confruntare

[1]) Waldemar George: *Un grand écrivain d'art allemand, Henri Wölfflin*, în « Art Vivant» Nr. 58, 15 mai 1927, p. 390.

a diferiților artiști, făcînd parte din același mediu. Metoda tainiană, generoasă și meritorie în intenția principalului său promotor, a degenerat cu timpul într-un diletantism, ce constituie pînă azi, în bună parte, modul de abordare a problemei, la o treaptă insuficientă și superficială a ei.

O altă interpretare a fenomenului artistic, pusă în circulație de Diderot, a fost aceea prin care se încerca să se explice conținutul creației plastice cu ajutorul descrierii literare. În acest mod, valoarea unei opere de artă se află într-o dependență directă de posibilitatea parafrazării literare a «subiectului» ei, în funcție de sentimentele pe care acesta le suscită în spectator, făcînd din afectiv condiția însăși a valorii operei respective. [1]

O metodă mai riguros științifică este aceea istorico-filologică, folosită cu precădere atît în epoca lui Wölfflin, cît și ulterior, de către acei cercetători cunoscuți sub numele de «specialiști» («Fachhistoriker»). Ea constă în studierea atentă și scrupuloasă a izvoarelor — mai ales scrise — care să ajute la explicarea genezei operei de artă, a fiecăruia din elementele ei componente. Este una *din metodele de bază ale cercetării artei din trecut, dar de o eficiență mult redusă atunci cînd se referă la arta contemporană.*

Deci, nici reducerea evoluției istoriei artei la simpla integrare a artiștilor în mediul social, politic și cultural, nici descrierea afectiv-literară a «subiectului», nici analiza filologică a izvoarelor, nu sînt în măsură să constituie «causa efficiens» și metodele de investigare specifice ale fenomenului artistic.

Rămîne să luăm acum în considerare tentativele efectuate în epoca imediat premergătoare apariției lui Wölfflin, în vederea fundamentării filozofice a creației artistice. Dacă subordonarea artei, sociologiei, istoriei, literaturii sau psihologiei reprezenta, în fapt, o problemă de «conținut», încercarea de integrare a fenomenului artistic în sfera speculațiilor filozofice s-a făcut în numele criteriilor formale.

Originile separării categorice între conținut și formă, ce nu face decît să împiedice, așa cum vom vedea mai tîrziu, înțelegerea operei de artă ca o unitate dialectică indisolubilă, trebuie căutată în distincția pe care o stabilește Kant între «frumusețea liberă» («pulchritudo vaga») și «frumusețea aderentă» («pulchritudo adherens»). «Frumusețile libere sînt acelea care nu semnifică nimic prin ele însele: un ornament à la grecque, frunzișul cornișelor, desenul covoarelor. Frumusețile aderente sînt acelea ale unei femei, unui cal, unui edificiu, care presupun ideea unui scop, determinînd ceea ce acel lucru trebuie să fie și, în consecință, o idee despre perfecția acestuia.» [2]

Refuzînd să introducă în sfera estetico-filozofică ideea de «frumos» sau de «artă» — în genere — Herbart consideră că nu se poate vorbi despre categorii sau genuri de artă. Propunîndu-și să se ocupe numai de cele «vizuale», el operează o dublă purificare: 1) o

---

[1]) Dăm mai jos o mostră tipică: descrierea statuii «Prietenia», pe care o face Diderot, părintele criticii de artă literar-afective: «E o figură în picioare, care ține o inimă cu amîndouă mîinile; e inima sa, pe care o oferă tremurînd. E ceva plin de suflet și de sentiment; privindu-l te simți mișcat, înduioșat; această figură invită în chipul cel mai energic, cel mai duios şi cel mai modest să-i primeşti darul. Ar fi atît de întristată, tînăra copilă, dacă i l-ai refuza!...» (Diderot, *Les Salons*, citat de René Berger: Découverte de la peinture, Lausanne, 1958, p. 33).

[2]) Lionello Venturi: *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, 1938, p. 316.

încercare de eliminare a elementelor străine sferei vizualității în cercetarea artei plastice; 2) o îndepărtare a elementului afectiv în judecarea operei de artă.

Unul dintre cei mai direcți precursori ai lui Wölfflin este însă Robert Zimmermann (1824—1898), care distinge o dublă modalitate de abordare a operei de artă, cu ajutorul psihologiei, atunci cînd este vorba de conținutul acesteia, și al esteticii, cînd este vorba de forma manifestării sale. Estetica nu poate opera eficient decît cu ajutorul «simbolurilor». «El (Zimmermann — n.n.) distinge un prim grup de opere de artă, al căror mod de reprezentare e material sau tactil (. . .); acestui grup îi aparțin reprezentările lineare, ale suprafeței sau ale plasticii. Un alt grup este format din operele de artă al căror mod de reprezentare depinde de percepere (. . .); acestui grup îi aparțin reprezentările de clar-obscur și de culoare.»[1]

Unul dintre creatorii teoriei «purei vizualități» («die reine Sichtbarkeit»), Konrad Fiedler, pornește și el de la o dublă distincție între vizual și tactil, în vizual intrînd însă și sculptura. Fiedler împinge însă mai departe această împărțire, distingînd net sfera vieții de cea a artei, fiecare conducîndu-se după legi specifice proprii, legile artei nefiind altceva decît cele ale vizualității. De fapt un fel de program, «av antla lettre», al teoriei moderne privind «autonomia» artei față de natură și viață. «Nu se pot impune legi activității artistice» conchide el, «ci numai înțelege gradul de conformitate la modul său de a vedea».[2]

Simbolurile vizuale ale sculptorului Adolf von Hildebrand, cel de-al doilea teoretician al «purei vizualități», se referă la antiteza: sinteză-analiză, pe care Hildebrand o formulează sub forma binomului: «viziune de la distanță» — «viziune de aproape». Prin prima, autorul înțelege capacitatea de simplificare, de sinteză, proprie artistului; prin a doua, viziunea analitică specifică empiricului. Cu tot succesul scrieri sale Das Problem der Form in der bildenden Kunst (1893), (Problema formei în arta figurativă), după opinia lui Venturi, Hildebrand n-a făcut altceva decît să «vulgarizeze» ideile lui Fiedler, dezvăluind în același timp și «o tendință spre academism».[3]

Nu ne vom opri mai mult asupra exceselor teoriei «purei vizualități», cu dogmatismul ei rigid și sterilizant, avînd drept consecință o asemenea îngustare a orizontului artistic, încît un teoretician ca Fiedler ajungea să afirme că, din întreaga evoluție a artei umanității, nu recunoaște ca integral valabile decît arhitectura grecească și cea din epoca Renașterii. Importanța acestei teorii constă poate mai mult în faptul de a fi stimulat gîndirea plastică a unor cercetători ca Alois Riegl și Heinrich Wölfflin, capabili de o mai nuanțată înțelegere a fenomenului artistic, și infinit mai înzestrați să sesizeze specificitatea creației artistice, cu multiplele și complexele ei implicații.

Vom aminti pe Riegl, nu atît pentru antiteza «tactil-optic», preluată de la profesorul său, Zimmermann, cît pentru aceea pe care o stabilește între «voința artistică»

---

1) ibid., p. 317.
2) ibid., p. 320.
3) ibid, p. 322.

(«Kunstwollen») și «capacitatea (sau putința) artistică» («Kunstmögen»). Deși nu le-a definit teoretic, din modul cum au fost aplicate de Riegl, ne este permis să credem că, prin «voința artistică» acesta înțelegea alegerea deliberată din partea artistului a formelor capabile să-i întrupeze viziunea și concepția despre lume, în timp ce «capacitatea artistică» desemnează capacitatea concretă (tehnică) de imitare a naturii. În primul caz am avea de-a face cu un act volițional, cu o opțiune, ce are drept rezultat constituirea «stilului» propriu fiecărui artist autentic, în al doilea, cu o simplă posibilitate de imitare chiar atunci cînd aceasta se manifestă sub forma mai înșelătoare a «talentului».

Dacă ar fi să ilustrăm grafic dezvoltarea gîndirii plastice a lui Wölfflin, am ajunge la o curbă în care faza de început[1]*) s-ar afla sub semnul unei duble influențe: cea a lui Burckhardt (istoria artei înțeleasă ca istoria culturii) și cea a lui Hildebrand («pura vizualitate»). Faza a doua s-ar caracteriza prin preponderența — aproape, prin exclusivitatea — punctului de vedere formal,*[2]*) în timp ce faza a treia ar reprezenta o tentativă de înțelegere mai cuprinzătoare a fenomenului artistic.*[3]*) Principiul evoluției formelor de artă s-a aflat însă chiar de la început în centrul preocupărilor sale, constituind un fel de constantă a concepției sale critice.*

Încă din prima sa operă importantă, Renaștere și baroc *— cu o jumătate de secol înainte de apariția* Vieții formelor *a lui Henri Focillon*[4]*) — Wölfflin reușește să formuleze cu o remarcabilă luciditate legile de dezvoltare a formelor de artă: «Există o evoluție a formelor, absolut independentă de spiritul epocii. Trecerea de la o formă aspră la una delicată, de la linia dreaptă la curbă, e un proces de natură pur mecanică; în mîinile artistului, formele nete și colțuroase se îndulcesc aproape de la sine. Stilul se dezvoltă, își trăiește viața... Imaginea înfloririi și a ofilirii se impune de la sine... Renașterea nu poate rămîne neschimbată. Ea se veștejește, iar această stare noi o numim baroc. Vina nu e a pămîntului, dacă planta moare; ea poartă în ea însăși propria ei lege vitală. Tot astfel se petrece și cu stilul: nevoia transformării nu vine din afară, ci dinlăuntru: forma se dezvoltă după propriile sale legi.»* [5] *Stabilitatea e deci cu neputință, căci repetarea unei forme duce sau la degradarea ei, sau la crearea altei forme, total diferită de cea precedentă.*

Concepția despre fazele evolutive prin care trece o civilizație (arhaic — clasic — decadență), nu este nouă[6]*), și ea se poate urmări încă din antichitate. Nouă este aplicarea ei sistematică de către Wölfflin, în domeniul formelor de artă, al stilurilor. Cercetătorul elvețian distinge în evoluția artei europene dintre secolul al 15-lea și cel de-al 17-lea, trei trepte de dezvoltare: primitiv — clasic — baroc. În timp ce pen-*

---

[1]) *Renaissance und Barock — Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888) (Folosim însă ed. IV prelucrată de Hans Rose, München 1926); *Die klassische Kunst* (1899).

[2]) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915).

[3]) *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe — Eine Revision*, publicată în « Logos », vol. XII (1933), p. 210—218; *Italien und das deutsche Formgefühl*, München 1931.

[4]) *Vie des formes*, Paris, 1934.

[5]) *Renaissance und Barock* — ed. IV, p. 74.

[6]) Julius Schlosser-Magnino: *La letteratura artistica*, Firenze, 1935.

tru explicarea primului termen e mai succint, considerînd arta «primitivă» drept o simplă pregătire a clasicismului, întreaga atenție a lui Wölfflin a fost îndreptată spre elucidarea, cu ajutorul celor cinci simboluri vizuale pe care le creează în acest scop, a antitezei clasic-baroc.

La data cînd Wölfflin își începe activitatea, în însăși noțiunea de «baroc»[1] *era implicat un sens pejorativ: lipsă de măsură, de bun gust, de echilibru și de armonie. Marea acțiune de înțelegere a stilurilor de artă într-o perspectivă istorică mai largă, fără raportarea obligatorie la viziunea estetică creată de clasicism, era abia la început. Prima reabilitare a unui stil, disprețuit înainte, fusese înfăptuită cu circa o jumătate de secol înainte, atunci cînd romantismul descoperise potențele expresive și emoționale ale artei gotice. Sfîrșitul veacului al 19-lea aduce și reabilitarea barocului, acțiune în care Wölfflin deține un rol hotărîtor.*

În timp ce romantismul prețuia în arta gotică forța « sentimentului », școala formalistă germană, în frunte cu Riegl *și Wölfflin, așază arta barocă în centrul atenției cercetătorilor de artă pe criterii de strictă sintaxă a formelor. Astăzi sîntem mai în măsură decît oricînd în trecut să sesizăm unilateralitatea concepției wölffliniene despre baroc, înțeles numai în funcție de coordonatele lui formale. Wölfflin însuși pare să fi fost conștient că ceea ce a întreprins el n-ar putea constitui decît un capitol — acela al evoluției formelor de la* Renaștere *la baroc — dintr-o istorie mai vastă. «Studiul de față — spune el în prefața la ediția a VI-a a* Principiilor fundamentale *— nu urmărește să ofere un extras din istoria artei, ci încearcă numai să stabilească niște unități de măsură, prin care să se poată preciza mai bine transformările istorice (și tipurile naționale) din domeniul stilurilor».*[2]

Conștient de unilateralitatea unui asemenea punct de vedere, criticul de artă Bernhard Berenson a încercat să-l justifice mai tîrziu, spunînd că a fost o luare de poziție necesară în climatul social din acel moment. « Scriam atunci, spune el, pentru un public a cărui atenție era atrasă numai de elementele ilustrative, asociative și istorice ale operei de artă, care aproape că ignora că nu pentru aceste accesorii care o îmbogățesc și o clarifică, arta este artă. Am luat atunci poziție în favoarea autonomiei artelor vizuale mai impetuos decît era necesar. Dacă aș scrie astăzi despre aceleași subiecte, aș face un efort pentru a îndrepta balanța și aș încerca să conduc din nou spre valori umane pe adepții hipnotizați ai geometrismului, astăzi acceptat în mod curent».[3]

---

[1]) Termenul de « baroc » — așa cum a demonstrat Benedetto Croce în *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari 1929, p. 20 și 22 — nota în subsol) — a fost preluat din filozofia scolastică, unde era folosit în sens de silogism incorect (« argomento in barocco »). Astfel apare în scrierile lui Gianfrancesco Ferrari (*Rime burlesche*, 1570), Antonio Abbondante (*Viaggio in Colonia*, 1627), sau în lucrarea vestitei academii florentine, Accademia della Crusca (*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Veneția 1612). Dacă ar fi derivat, așa cum se mai susține uneori și acum, din analogia cu perla de formă neregulată s-ar fi numit, după numele italian al acesteia, «scarmazza», deoarece în Italia și nu în Spania a fost aplicat pentru prima dată termenul de « baroc » la artele plastice (în *Dizionario delle Belle Arti del Disegno*, de Francesco Milizia, 1797).

[2]) *Principii fundamentale* — prefață la ed. VI, p. 14.

[3]) Reprodus de Stefano Bottari: Ancora della « Pura visibilità », în volumul: *La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari 1935, p. 70 (notă subsol).

Tot astfel și noțiunilor de «viziune» sau de «optică», înțelese la început într-un sens limitat, Wölfflin va încerca să le dea o accepție mai largă, care să-l pună la adăpost de criticile aduse chiar din anul apariției Principiilor fundamentale, *între alții, de remarcabilul estetician Erwin Panofsky.*[1]

Părînd a răspunde, mai tîrziu, unor astfel de critici, Wölfflin afirma: «Atunci cînd mă refer la o formă optică, la o formă vizuală și de dezvoltare a acesteia, trebuie să se știe că aceasta e o formulare aproximativă, a cărei justificare pornește din faptul că uneori se vorbește, în mod similar, de „ochiul" artistului, de „viziunea" sa, prin care se înțelege, de fapt, modul prin care acesta ajunge să-și constituie formele și imaginile, în urmărirea unei reprezentări»... Și mai departe: «Se înțelege de la sine, că forma reprezentării vizuale nu este ceva exterior, ci că ea deține o importanță hotărîtoare pentru însuși conținutul reprezentării; astfel istoria concepțiilor despre vizualitate se contopește cu istoria spiritului».[2]

Am putea extinde observațiile — și o dată cu ele, rezervele noastre — și la alte aspecte ale gîndirii estetice wölffliniene. Ocupîndu-se aproape exclusiv de evoluția formelor de artă, cărora le acordă o legitate proprie, imanentă, Wölfflin nesocotește prea mult personalitatea creatoare a artistului, precum și relația dialectică pe care acesta o stabilește cu epoca sa. Deși nu merge atît de departe ca teoreticienii «purei vizualități»[3] *în ignorarea trăsăturilor stilistice ce caracterizează operele diferitelor personalități artistice, Wölfflin își definește singur* Principiile fundamentale *ca fiind o «istorie de artă fără nume». Rîndurile din prefața la ediția a VI-a, prin care respinge cu oarecare vehemență imputările ce i s-au adus în această privință ni se par o simplă tentativă de eludare a existenței unei carențe în interpretarea fenomenului artistic, din punctul de vedere al personalității creatorului.*[4]

Tot astfel, precizarea pe care Wölfflin ține s-o aducă în Revizuirea *din 1933, că «în fiecare nou stil vizual se cristalizează un nou conținut al lumii și că de fiecare dată vedem nu numai* altfel, *dar și* altceva»,[5] *este desigur o încercare de reevaluare a pro-*

---

[1]) Cfr. Panofsky: « Este oare acest lucru adevărat? Putem noi spune în adevăr că numai ochiul este acela a cărui poziție schimbată a impus cînd un stil pictural, cînd unul linear? ... Trebuie oare să considerăm acest ochi ca ceva numai organic, un simplu instrument neatins de psihic, a cărui comportare față de lume ar putea fi despărțită esențialmente de atitudinea sufletului față de lume? ... (Adevărul) e infinit mai departe de această afirmație ... Comportarea ochiului față de lume este în realitate comportarea sufletului față de lumea ochiului». Citat din *Das Problem des Stils in der bildenden Kunst* în « Zeitschrift fur Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaften», X (1915), nr. 4, p. 462 și 463.

[2]) *Principiile fundamentale* ... capitolul: «O revizuire din 1933 în chip de epilog», p. 206-207; și Prefața la ed. VI, p. 13.

[3]) Am ajuns, scria von Marées, să nu mai văd în momentul de față diferențele dintre diversele școli; ceea ce este bun, este bun, și acest lucru îmi este suficient». Citat de Hanna Lewy: *Henri Wölfflin — Sa doctrine, ses prédécesseurs*, Strassbourg, 1936, p. 178 (nota 1).

[4]) « Obiecția că, adoptînd teoria evoluției „legice" a reprezentării s-ar minimaliza importanța individualității artistice, ni se pare minoră. După cum corpul uman este construit după legi foarte bine stabilite, fără ca prin aceasta să i se anihileze forma individuală, tot astfel nu poate exista contradicție între legitatea structurii spirituale a omului și libertate ... Problema este însă în ce măsură această „voință" a ființei umane a corespuns unei anumite necesități, întrebare ce depășește sfera artisticului ...» (Prefața la ed.VI p. 14.)

[5]) *O revizuire din 1933* ..., p. 207.

blemelor de «conținut». Cum am amintit, el părea mai dispus, în ultima fază a activității sale, să evite distincția stabilită prea categoric în Principiile fundamentale *între conținut și formă, cu acordarea priorității termenului secund.*

Faza «contenutistă» — în înțelesul strîmt, tainian — a criticii de artă ce caracterizase sfîrșitul veacului al 19-lea — fiind depășită, Wölfflin s-a simțit îndreptățit să reconsidere, în 1933, problema raportului dialectic dintre conținut și formă, cu acea admirabilă luciditate și obiectivitate ce-i erau proprii. «A sosit momentul să precizăm că, în studiul de față (Principiile fundamentale), *intenția noastră n-a fost de-a ne ocupa de artă, în sensul ei deplin, deoarece din analizele noastre a lipsit o parte importantă, cea în legătură cu lumea «temelor». Or, problema care se pune nu e numai de a ști cu ce forme — din punct de vedere morfologic — construiește un secol, ci, mai ales, în ce mod individul își resimte propria existență, ce atitudine adoptă pentru a percepe și a înțelege lumea înconjurătoare. Cheia problemei se reduce astfel la întrebarea: există temeiuri pentru a putea considera istoria vizualității... ca o istorie distinctă? Este evident că răspunsul n-ar putea fi decît relativ...»*[1]

Faptul de-a nu fi înțeles valabilitatea deplină a artei «primitivilor» pre-renascentiști, a căror viziune — deși diferită de cea a clasicilor — nu le este cu nimic inferioară, nu i se poate reproșa lui Wölfflin, dată fiind epoca formării sale intelectuale. Gîndirea europeană n-a reușit să-și asimileze decît treptat descoperirile culturale pe care cercetătorii n-au încetat să le facă în ultimele cinci-șase decenii. Astăzi un specialist în istoria artei, chiar de mai mică anvergură, e mai dispus să înțeleagă fenomenul artistic insolit al civilizațiilor dispărute, decît ar fi putut s-o facă spiritele cele mai luminate și mai cuprinzătoare ale lumii intelectuale de acum două-trei generații, și desigur mult mai puțin decît generațiile viitoare. «Nu orice e posibil în toate timpurile», spunea Wölfflin, care-și depășise totuși cu mult propria sa epocă, deschizînd drumuri noi istoriei și criticii de artă, printr-o obiectivitate lipsită de prejudecăți, prin forța de analiză a gîndirii sale, prin metoda sa de cercetare care «ne-a familiarizat cu structura interioară a operelor de artă».[2]

În lupta ce s-a desfășurat la sfîrșitul veacului al 19-lea între teoreticienii esteticii formei («Formaesthetik») și acei ai conținutului («Gehaltsaesthetik»)[3]*, Wölfflin s-a situat hotărît de partea celor dintîi. Față de categoriile esteticii formei, formulate de predecesorii săi, cele elaborate de Wölfflin reprezintă toată distanța ce separă faza incipientă a criticii de artă, nedesprinsă încă de speculațiile filozofice pure, de cea finală, analitică, ce nu mai datorează nimic esențial altei discipline. Metoda sa de cercetare pare a fi la prima vedere strict formală, foarte înrudită cu ceea ce se va numi mai tîrziu morfologia sau «știința formelor» («Gestaltwissenschaft»). El este însă departe de purele teoretizări ale școlii estetice germane. Unul din meritele sale constă tocmai în faptul de a fi izbutit să scoată critica de artă de sub dominația spe-*

---

1) «*O revizuire din 1933* ...» p. (210).
2) Waldemar George, op. cit., p. 391.
3) Guido Calogero, capitolul despre *Estetică* din *Enciclopedia Italiană*, vol. XIV, p. 405.

culației filozofice, de-o parte, de aceea a determinismului istoric, de alta, folosind într-o măsură nemaiîntîlnită pînă la el — cu excepția lui Baudelaire, poate primul critic de artă în adevărata accepție a cuvîntului — analiza la obiect.

Putem să formulăm rezerve față de modul uneori unilateral prin care Wölfflin a înțeles raportul dialectic formă-conținut, și faptul că a nesocotit prea mult rolul activ pe care-l deține personalitatea artistului în actul creator. Îmbogățiți cu o experiență provenind din descoperirea și asimilarea unor culturi și civilizații despre care generația lui Wölfflin avea prea puține cunoștințe, putem să percepem astăzi orizontul artistic al acestuia — Occidentul european în răstimp de numai trei secole — ca fiind destul de limitat. Tot astfel axioma formulată de Wölfflin în legătură cu caracterul «ireversibil» al evoluției formelor de la simplu la complex (de la linear la pictural, de la forma «închisă» la forma «deschisă» etc.) a fost infirmată ulterior de apariția cubismului și a constructivismului.

Toate acestea nu sînt însă de natură să întunece rolul de prim rang pe care criticul elvețian îl deține în făurirea unui instrumentar de lucru, capabil nu numai să permită o analiză mai profundă a fenomenului plastic, dar și să facă mai evidentă specificitatea acestuia față de toate celelalte genuri de artă. Problema de bază a limbajului plastic, propriu fiecărei personalități artistice, aceea a «stilului»—imposibil de determinat cu ajutorul metodelor descriptiv-literare, psihologice, istorico-filozofice sau sociologice — a putut fi astfel în sfîrșit formulată cu o precizie, în măsură să elibereze critica de artă de acele interpretări subiective, arbitrare, de acele judecăți vag și aproximativ exprimate, ce constituie pînă azi modul diletant de abordare a problemei artei.

Trasînd drept primă sarcină a criticilor de artă plastică aceea «de-a se ocupa de ceea ce văd, de-a găsi în ceea ce văd caracterul artei»[1]*, Wölfflin desigur că n-a putut rezolva integral problema complexă a genezei și modurilor de manifestare a acesteia, dar a îndrumat abordarea ei pe un drum propriu. Nimeni pînă la el n-a sesizat atît de just diferențele specifice ale limbajului plastic folosit de artiștii Renașterii și ai barocului, și puțini pînă la el au putut defini atît de precis din noianul de interferențe, stilul individual al fiecărui artist, al comunității naționale din care face parte, ca și al momentului istoric în care se integrează. O încercare de delimitare, pe baze stilistice, a operelor de artă din Renaștere și baroc, cu ajutorul celor patru mari categorii formulate de Wölfflin: stilul individual, stilul național, stilul unor mari zone de cultură (Nordul — Sudul), stilul epocii, — sînt valabile pînă astăzi, Focillon adăugînd acestei împărțiri numai subîmpărțirea «familiilor spirituale», menită să explice trăsăturile stilistice comune unor personalități artistice depărtate în timp și spațiu.*[2]

Evoluția formelor de artă de la clasic la baroc poate să nu ne mai apară astăzi, așa cum o concepea prea sistematic Wölfflin, ca un simplu proces organic firesc, ascultînd de o legitate proprie — aproape mecanică. Lipsite de acea finalitate în sine, pe care le-a atribuit-o poate prea ușor Wölfflin, formele de artă semnifică mult mai mult

[1]) Lionello Venturi, capitolul despre *Critica de artă* din *Enciclopedia Italiana*, vol. XI, p. 983.
[2]) Focillon, op. cit., p. 76.

decît acesta a fost dispus să le acorde, chiar atunci cînd — deși neadîncind-o suficient — a pus atît de just problema legăturii dintre «stilul» unui artist și propria sa personalitate. În ultimă analiză, formele reprezintă însăși personalitatea artistului creator, modul cum răspunde acesta solicitărilor epocii și ale mediului în care se dezvoltă.

O situare la polul opus — negarea eficienței simbolurilor vizuale — ar priva critica de artă de una dintre cele mai prețioase și specifice metode de investigare. Simbolurile vizuale sînt acelea care permit, mai mult decît cele de ordin literar sau filozofic, sesizarea diferențelor dintre personalitățile creatoare din artele plastice, dintre diferitele curente sau școli artistice în care acestea se integrează. Stabilirea acestor diferențe ar fi, și după Henri van Lier[1]*, principala sarcină a oricărei critici de artă plastică, în sens modern.*

În această încercare de definire a aportului personal al fiecărui artist, rolul categoriilor estetice, al simbolurilor vizuale, e hotărîtor. Desigur că cele formulate de Wölfflin nu sînt singurele posibile, nici măcar pentru Renaștere și baroc. Pentru epoca respectivă, ele sînt însă cele mai cuprinzătoare din cele propuse pînă la el, și chiar ulterior, Wölfflin fiind, după părerea lui Venturi,[2] *«cel mai mare creator de simboluri în materie de vizualitate» și, în această calitate, unul dintre întemeietorii criticii de artă moderne.*

ELEONORA COSTESCU

---

[1]) Henri van Lier: *Les arts de l'espace*, Paris 1963, p. 110: «Amatorul, ca și specialistul, n-ar trebui să aibă liniște pînă cînd nu găsește subiectul pictural al unui pictor, adică viziunea sa proprie . . .» Așa cum reiese din p. 19, 110 și 111, van Lier folosește aici termenul de «subiect pictural» (în antiteză cu «subiectul literar»), în înțeles de imagine plastică, concretizată cu ajutorul simbolurilor vizuale de care se servește artistul, în vederea constituirii stilului său propriu.

[2]) Venturi, *Histoire de la critique* . . . p. 330.

LISTA ILUSTRAȚIILOR[1]

---

[1]) Ilustrațiile sînt prezentate în ordinea succesiunii din volum. Orașele, fără alte specificări (de ex. Viena, München ș. a.), desemnează marile colecții publice (muzee, pinacoteci, galerii) din centrele respective. Dimensiunile lucrărilor sînt date în cm (înălțimea x lățimea).

13. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *NUD FEMININ;* desen cu cretă neagră, 26×16, (Benesch 713). Budapesta

14. HANS HOLBEIN CEL TÎNĂR (1497/98–1543): *COSTUM;* desen în tuș, peniță și pensulă, 29×19,8. Basel

15. HEINRICH ALDEGREVER (1502–1555): *PORTRET DE BĂRBAT* (fragment); desen cu cretă neagră și accente colorate, 27,2×18,4. Berlin

16. GABRIEL METSU (1629–1667): *COSTUM;* desen cu cretă neagră, 36,8× 24,2. Viena (Albertina)

17. JAN LIEVENS (1607–1674): *PORTRETUL POETULUI JAN VOS* (detaliu); desen cu cretă neagră, 32,5×25,6. Frankfurt (Städel)

18. WOLF HUBER (către 1490–1553): *GOLGOTA;* desen în peniță, 20,3×15,2. Berlin

19. ADRIAEN VAN DE VELDE (1636–1672): *FERMA PRINTRE SĂLCII;* desen în tuș cu pensula, 14,5×18,8. Berlin

20. FRANS HALS (către 1580–1666): *PORTRET DE BĂRBAT;* pînză, 68×55,2. Washington D. C. (National Gallery of Art)

21. AGNOLO BRONZINO (1503–1572): *ELEONORA DE TOLEDO CU FIUL EI, GIOVANNI;* lemn, 115×96. Florența (Uffizi)

22. ALBRECHT DÜRER (1471–1528): *PORTRETUL UNUI TÎNĂR* (socotit înainte ca Portretul lui Bernard van Orley); lemn, 45,5×31,5. Dresda

23. ADRIAEN VAN OSTADE (1610–1685): *ATELIERUL PICTORULUI*; lemn, 38×35,5, 1663. Dresda

24. ALBRECHT DÜRER (1471–1528): *SF. IERONIM;* gravură cu dăltița, 24,7×18,8 (B. 60; Meder, 59)

25. DIEGO VELÁZQUEZ (1599–1660): *INFANTA MARGARITA TERESA;* pînză, 105×88. Viena

26. BENEDETTO DA MAJANO (1442–1497): *PORTRETUL LUI PIETRO MELLINI;* marmoră Florența (Muzeul Național).

27. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680): *CARDINALUL BORGHESE;* marmoră. Roma (Galeria Borghese)

28. PIERRE PUGET (1620–1694): *FERICITUL ALESSANDRO SAULI;* marmoră. Genova (Sta. Maria de Carignano)

29. JACOPO SANSOVINO (1486–1570): *SF. IACOB;* marmoră. Florența (Domul)

30. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680): *EXTAZUL SF. TEREZA;* marmoră. Roma (Sta Maria della Vittoria, capela Cornaro)

31. F. și C. FONTANA: BISERICA *SF. APOSTOLI, ROMA;* începută în 1703

32. *BISERICA S. ANDREA DELLA VALLE, ROMA;* fațada – de C. Rainaldi — construită în 1665

33. PETER PAUL RUBENS (1577–1640): *PLÎNGEREA LUI CHRISTOS;* lemn, 40,5×52,5. Viena

34. PALMA VECCHIO (către 1480–1528): *ADAM ȘI EVA;* pînză, 202×152. Braunschweig

35. JACOPO ROBUSTI TINTORETTO (1518–1594): *ADAM ȘI EVA;* pînză, 145×208. Veneția (Academia)

36. PETER PAUL RUBENS (1577–1640) (gravură de J. WITDOECK): *ABRAHAM ȘI MELCHISEDEC;* gravură (invers orientată) după o pictură de Rubens, aflată la Caen, 40,3×44,8

37. (Școala lui) DIRK BOUTS: *SF. LUCA PICTÎND PORTRETUL MARIEI;* inițial pe lemn, acum transpus pe pînză, 110,5×88. Penrhyn Castle

38. JAN VERMEER (1632–1675): *LECȚIA DE MUZICĂ;* pînză, 73,6×64,1. Londra (Buckingham Palace)

39. JAN VERMEER (1632–1675): *PICTORUL CU MODELUL SĂU;* pînză, 130×110. Viena (Kunsthistorisches Museum)

40. RAFAEL (1483–1520): *PESCUITUL MIRACULOS;* tapiserie după cartonul lui RAFAEL de la Londra (Victoria and Albert Museum)

41. ANTHONIS VAN DYCK (1599-1641) (sau RUBENS): *PESCUITUL MIRACULOS;* hîrtie lipită pe pînză, 55×85. Londra

42. JACOB VAN RUYSDAEL (către 1628–1682): *CASTELUL BENTHEIM;* pînză, 111×99. Amsterdam

43. JAN VAN GOYEN (1596–1656): *PUȚ CU CUMPĂNĂ LÎNGĂ COLIBE ȚĂRĂNEȘTI;* lemn, 55×80. Dresda

44. FEDERIGO BAROCCIO (către 1526/35–1612): *CINA;* pînză, 300×318. Urbino (Domul)

45. GIOVANNI BATTISTA TIEPOLO (1696–1770): *CINA;* pînză, 79×88. Paris

46. PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN (către 1520 – 1569): *NUNTA ȚĂRĂNEASCĂ;* lemn, 114×163. Viena

47. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *SAMARITEANUL MILOSTIV;* pînză, 114×135. Paris

48. PETER PAUL RUBENS (1577–1640) (gravură de P. PONTIUS): *PURTAREA CRUCII;* gravură (invers orientată) după varianta tabloului de la Bruxelles, 59×45

49. QUINTEN MASSYS (către 1466–1530): *PLÎNGEREA LUI CHRISTOS;* (partea centrală a unui triptic); lemn, 260×273. Anvers

50. HUGO VAN DER GOES (către 1440–1482): *PLÎNGEREA LUI CHRISTOS;* partea dreaptă a unui diptic (vezi nr. 100), lemn, 33,8×23. Viena

51. (Cercul lui) PIETER AERTSEN (1508–1575): *BUCĂTĂRIE;* desen în sangvină, 15×24,3. Berlin

52. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *PEISAJ CU UN PĂSTOR;* acvaforte, 12,9×16 (B. 211)

53. TIȚIAN (atribuire veche; probabil DOMENICO CAMPAGNOLA): *SAT DE MUNTE;* desen în peniță, 21,5×37,5. Paris

54. ALBRECHT DÜRER (1471–1528): *PEISAJ CU UN TUN;* acvaforte pe placă de fier, 21,6×32,1 (B. 99; Meder 86)

55. PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN (către 1520–1569): *PEISAJ DE IARNĂ CU VÎNĂTORI;* lemn, 117×162. Viena

56. GIOVANNI FRANCESCO CAROTO (către 1480–1555): *CEI TREI ARHANGHELI CU TOBIE;* lemn, 238×183. Verona

57. FRANCESCO BOTTICINI (către 1446–1497): *CEI TREI ARHANGHELI CU TOBIE;* lemn, 135×154. Florența (Uffizi)

58. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680): *MORMÎNTUL PAPII ALEXANDRU VII;* marmoră. Roma (Sf. Petru)

59. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680): *FERICITA* (« *BEATA* ») *LUDOVICA ALBERTONI;* marmoră. Roma (S. Francesco a Ripa)

60. MAESTRUL VIEȚII MARIEI (activ 1460–1480): *NAȘTEREA MARIEI;* lemn, 85×109. München

61. JOOS VAN CLEVE («MAESTRUL MORȚII MARIEI») (către 1485–1540): *ADORMIREA FECIOAREI;* lemn, 132×154. München

62. N. SALVI: *FONTANA DI TREVI, ROMA*, realizată în 1762

63. G. VASANZIO: *VILLA BORGHESE (CASINO), ROMA*, construită 1605–1613

64. GIOVANNI LORENZO BERNINI (1598–1680): *SCALA REGIA LA VATICAN, ROMA;* începută în 1659

65. BERNARDO BELOTTO, zis CANALETTO (1720—1780): *CASTELUL IMPERIAL DE AGREMENT* « *SCHLOSSHOF* » *LA MARCHEGG* (fațada spre grădină); pînză, 138×257. Viena

66. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *PELERINII LA EMMAUS;* lemn, 68×65. Paris

67. BAREND VAN ORLEY (către 1492–1542): *PORTRETUL LUI JEHAN CARONDOLET;* lemn, 53×37. München

68. RAFAEL: *DISPUTA*; relief baroc (copie după o frescă în Stanza della Segnatura, Vatican). München (Nationalmuseum)

69. PETER PAUL RUBENS (1577–1640): *PORTRETUL LUI HENDRIK VAN THULDEN;* lemn, 121×104. München

70. PIETER JANSSENS (către 1682–?): *FEMEIE CITIND;* pînză, 75×62. München

71. GUIDO RENI (1575–1642): *MAGDALENA;* pînză, 232×152. Roma (Galleria Nazionale d'Arte Antica — Palazzo Corsini)

72. JAN VAN SCOREL (1495–1562): *MAGDALENA;* lemn, 67×76,5. Amsterdam

73. PETER PAUL RUBENS (1577–1640): *ANDROMEDA;* lemn, 189×94. Berlin

74. ANDREA PICCINELLI, zis DEL BRESCIANINO (pe la 1485–1545) (atribuită înainte lui FRANCIABIGIO); VENUS; pînză, 168×67. Roma (Galleria Borghese)

75. JACOB VAN RUYSDAEL (către 1628–1682): *VEDERE ASUPRA ORAȘULUI HAARLEM;* pînză, 55,5×62. Haga

76. PETER PAUL RUBENS (1577–1640): *MARIA CU SFINȚI;* gravură cu dălțița, de H. SNYERS după pictura lui Rubens din bis. Augustinilor (Anvers), 66×46,5

77. PIETER COECKE VAN AELST (atribuită înainte lui B. VAN ORLEY): *POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT;* ulei pe pînză după un desen de BAREND VAN ORLEY; lemn, 112×70,5. Viena

78. ADRIAEN ISENBRANT (?–1551): *POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT;* lemn, 49,5×34. München

79. DIRK BOUTS (către 1420–1475): *PORTRET DE BĂRBAT;* lemn, 30,5×21,5. New York (Metropolitan Museum)

80. PIETER BRUEGEL CEL BĂTRÎN (către 1520–1569): *PEISAJ FLUVIAL CU STÎNCI, ȘI POPAS ÎN TIMPUL FUGII ÎN EGIPT;* desen în peniță, 20,3×28,2. Berlin

81. JOACHIM PATENIER (către 1485–1524): *BOTEZUL LUI CHRISTOS;* lemn, 59,5×77. Viena

82. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *ADORMIREA FECIOAREI;* acvaforte, 40,9×31,5. (B. 99)

83. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *COBORÎREA DE PE CRUCE;* acvaforte, 20,7× 16. (B.83)

84. ALBRECHT DÜRER (1471–1528): *ADORMIREA FECIOAREI;* xilogravură din ciclul: «Viața Mariei», 29,3×20,6. (B. 93; Meder 205)

85. DIRK VELLERT (înainte de 1490–după 1540): *ANA ADUCÎND PE SAMUIL ÎNAINTEA LUI ELI* (cunoscut înainte sub titlul «*MICUL SAUL ÎN FAȚA MARELUI PREOT*»); desen în peniță și laviu, diametru 28,4. Viena (Albertina)

86. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *CHRISTOS PREDICÎND;* acvaforte, 15,6×20,7. (B. 67)

87. PETER PAUL RUBENS (1577–1640) (gravură de SCH. A BOLSWERT): *ÎNĂLȚAREA MARIEI;* gravură de interpretare după pictura lui Rubens de la Düsseldorf, 62,1×44,8

88. HANS HOLBEIN CEL TÎNĂR (1497/98–1543): *PORTRETUL LUI JEAN DE DINTEVILLE* (detaliu din tabloul *DIPLOMAȚII DE DINTEVILLE ȘI DE SELVE*); lemn, 206×209. Londra

89. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *SINDICII POSTĂVARI* («*STAALMEESTERS*»); pînză, 191,5×279. Amsterdam

90. DIEGO VELÁZQUEZ (1599—1660): *CARDINALUL BORJA;* pînză, 64×48. Frankfur (Städel)

91. TIȚIAN (1476/77–1576): *VENUS DIN URBINO;* pînză, 118×167. Florența (Uffizi)

92. DIEGO VELÁZQUEZ (1599–1660): *VENUS CU OGLINDA;* pînză, 123×175. Londra

93. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *PEISAJ CU TREI STEJARI;* acvaforte, 21×27,9. (B. 212)

94. ANONIM din Țările de Jos (către 1560) imitator al lui HIERONYMUS BOSCH: *CARNAVAL;* desen în peniță și laviu, 19,9×29,2. Viena (Albertina)

95. ADRIAEN VAN OSTADE (1610–1685): *HAN ŢĂRĂNESC;* desen în peniţă şi laviu 22,6×29,8. Berlin

96. PETER PAUL RUBENS (1577–1640): *STRÎNGEREA FÎNULUI LA MALINES;* lemn, 122×195. Florenţa (Pitti)

97. RAFAEL (1483–1520) (gravură de MARCANTONIO RAIMONDI): *PORTRETUL LUI PIETRO ARETINO;* gravură de interpretare cu dălţiţa, 19×15. (B. 513; Delaborde 234)

98. MARTIN SCHONGAUER (către 1430/45–1491): *PRINDEREA LUI CHRISTOS;* gravură cu dălţiţa, 16,3×11,6. (B. 10; Lehrs 20)

99. ALBRECHT DÜRER (1471–1528): *PRINDEREA LUI CHRISTOS;* xilogravură din ciclul « Marilor Patimi», 39,6×27,8. (B. 7; Meder 116)

100. HUGO VAN DER GOES (către 1440–1482): *ADAM ŞI EVA;* partea stîngă a unui diptic (vezi nr. 50); lemn, 33,8×23. Viena

101. LORENZO DI CREDI (către 1459–1537): *PORTRETUL LUI VERROCCHIO;* lemn, 50×36 Florenţa (Uffizi)

102. FRANÇOIS BOUCHER (1703–1770): *TÎNĂRĂ FATĂ CULCATĂ PE CANAPEA;* pînză. 175×278,5. Florenţa (Uffizi)

103. L. -B. ALBERTI: *PALAZZO RUCCELLAI, FLORENŢA;* construit pe la 1446–1451

104. A. MONTECAVALLO şi BRAMANTE (atribuit): *PALAZZO DELLA CANCELLERIA, ROMA;* construit 1483–1511

105. C. MADERNA şi G. L. BERNINI: *PALAZZO ODESCALCHI, ROMA;* faţada de Bernini, 1665

106. F. CUVILLIÉS: *PALATUL ARHIEPISCOPAL (PALATUL HOLNSTEIN), MÜNCHEN;* construit 1733–1737.

107. GERRIT BERKHEYDE (sau BERCK HEYDE) (1638–1698): *PRIMĂRIA DIN AMSTERDAM;* lemn, 41×55,5. Dresda

108. P. MARUCELLI şi L. CARDI: *PALAZZO MADAMA, ROMA;* construit 1616 – către 1650

109. J. G. GREIF: *STRANĂ ÎN CORUL BISERICII SF. PETRU. MÜNCHEN;* executată 1750

110. JACOPO ROBUSTI TINTORETTO (1518–1594): *PREZENTAREA MARIEI LA TEMPLU;* pînză, 429×480. Veneţia (Sta. Maria dell'Orto)

111. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *LA EMMAUS;* acvaforte, 21,2×16. (B. 87)

112. JACOPO ROBUSTI TINTORETTO (1518–1594): *PLÎNGEREA LUI CHRISTOS;* pînză. 226×292. Veneţia (Academia)

113. JOOS VAN CLEVE (« MAESTRUL MORŢII MARIEI ») (către 1485–1540): *PLÎNGEREA LUI CHRISTOS;* lemn, 145×206. Paris

114. GERARD TERBORCH (1617–1681): *«SFATUL PĂRINTESC»;* pînză, 71×73. Amsterdam

115. PIETER DE HOOCH (1629–către 1677): *MAMA;* pînză, 92×100. Berlin

116. MARTIN SCHONGAUER (către 1430/45–1491): *CHRISTOS ÎN FAȚA LUI ANA;* gravură cu dălțița, 16,1×11,4. (B. 11; Lehrs 21)

117. REMBRANDT VAN RIJN (1606–1669): *NUD («FEMEIA CU SĂGEATA»);* acvaforte, 20,5×12,4. (B. 202)

118. JAN BRUEGHEL CEL BĂTRÎN (1568–1625): *SAT PE MALUL FLUVIULUI;* lemn, 35,5×64,5 Dresda

119. JAN VERMEER (1632–1675): *STRADĂ ÎN DELFT;* pînză, 53,3×74. Amsterdam

120. PIETER NEEFS CEL BĂTRÎN (către 1578—către 1660): *INTERIORUL BISERICII DOMINICANE DIN ANVERS;* lemn, 68×105,5. Amsterdam

121. HANS HOLBEIN CEL TÎNĂR (1497/98–1543) (gravură de WENZEL HOLLAR): *VAS;* acvaforte, 16×12 (Parthey 2634)

122. EMANUEL DE WITTE (1617–1692): *INTERIOR DE BISERICĂ;* pînză, 122×104. Amsterdam

123. *VAZĂ ÎN GRĂDINA PALATULUI SCHWARZENBERG, VIENA;* Proiectul grădinii de Joseph Emanuel Fischer von Erlach, către 1730.

CUPRINS

Redactor responsabil : GHEORGHE SECUIU
Tehnoredactor: VICTORIA POPESCU — BASARAB.

Dat la cules 27.06.1967 Bun de tipar 08.03.1968 Apărut 1968 Tiraj 8500+140 ex. legate 1/1 pelior Hîrtie tipar înalt tip A de 80 g/m². Ft. 16/700×1000 Coli ed. 22,75 Coli de tipar 14,5 Comanda 2697 Planșe tiefdruc 40 A. nr. 21 330 C. Z. pentru bibliotecile mari 7 C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76

Întreprinderea Poligrafică „Arta Grafică" Calea Șerban Vodă 133.
București Republica Socialistă România Comanda nr. 259